Diacritica

Trimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Nunzio Allocca (Sapienza Università di Roma: M-STO/05), Romana Andò (Sapienza Università di Roma: SPS/08), Paolo Borioni (Sapienza Università di Roma: SPS/03), Claudia Carmina (Università degli Studi di Palermo: L-FIL-LET/11), Daniela Carmosino (Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli": L-FIL-LET/14), Riccardo Cepach (Museo Svevo e Museo Joyce di Trieste), Valerio Cordiner (Sapienza Università di Roma: L-LIN/03), Paolo D'Angelo (Università degli Studi di Roma Tre: M-FIL/04), Valeria Della Valle (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/12), Alessandro Gaudio (ASN in 10/F2), Donatella La Monaca (Università degli Studi di Palermo: L-FIL-LET/11), Matteo Lefèvre (Università di Roma Tor Vergata: L-LIN/07), Marco Leone (Università del Salento: L-FIL-LET/10), Daniela Mangione (Università degli Studi di Padova: L-FIL-LET/10), Stefania Mazzone (Università degli Studi di Catania: SPS/02), Italo Pantani (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/10), Giovanni Paoloni (Sapienza Università di Roma: M-STO/08), Ernesto Paolozzi (Università Suor Orsola Benincasa: M-FIL/06), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise: L-FIL-LET/10), Rosalia Peluso (Università di Napoli "Federico II": M-FIL/01), Ugo Perolino (Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara: L-FIL-LET/11), Patricia Peterle (Universidade Federal de Santa Catarina: L-FIL-LET/10), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia: L-FIL-LET/10), István Puskás (Università di Debrecen: L-FIL-LET/11), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/12), Paolo Squillacioti (Istituto CNR-OVI Opera del Vocabolario Italiano: L-FIL-LET/09), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania/Ragusa: L-FIL-LET/10), Sebastiano Triulzi (UNINETTUNO: L-FIL-LET/10), Renata Viti Cavaliere (Università di Napoli "Federico II": M-FIL/01)

Comitato Editoriale:

Anna Oppido, Maria Panetta, Sebastiano Triulzi

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278
Periodico scientifico dell'Area 10 ANVUR – Classe A in Critica letteraria e letterature comparate (10/F4)
Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: www.diacritica.it
Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730
Editore: Diacritica Edizioni di Anna Oppido – Rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001
Sede legale: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)
Vicedirettrice: Maria Panetta
Redazione: Sandro de Nobile, Davide Esposito, Maria Panetta, Francesco Postorino, Francesco Rosetti
Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)
Webmaster: Daniele Buscioni

Anno VIII, fasc. 2 (44), 25 maggio 2022, vol. II

a cura di Maria Panetta

Indice

Editoriale

Un breve ricordo di Luca Serianni, di Maria Panetta……...……... pp. 10-11

Letture critiche……...……. p. 12

«Tutto è santo». Visioni ultraterrene nel romanzo I vivi e i morti *di Giuseppe Antonio Borgese*, di Andrea Schembari……..…….....…. pp. 13-24

Abstract: *The article traces the existential research, divided between mystical tension and resurrection hope, of Eliseo Gaddi, protagonist of the novel I vivi e i morti (1923) by Giuseppe Antonio Borgese. In particular, the contribution focuses on the narrative sequence dedicated by Borgese to the vision of the afterlife "experienced" in a dream by the character, highlighting some elements taken from the early Christian tradition of the genre.*

Sylvie de Gérard de Nerval : récit hybride et initiatique, di Riccardo Raimondo…….. pp. 25-46

Abstract: La novella *Sylvie* di Gérard de Nerval è una narrazione complessa che ha ispirato un gran numero di letture e d'interpretazioni. Questo articolo esamina la struttura profonda della narrazione nervaliana mentre passa in rassegna le principali letture dell'opera, in particolare quelle narratologiche, poetiche e simboliche. Contrariamente alla riflessione di Franck Paul Bauman, il testo non sembra presentarsi «come una ricerca del tempo perduto, dove il tempo si rivela perso per sempre», ma piuttosto come una narrazione che mira alla "ricomposizione" dei ricordi del personaggio attraverso alcune tappe fondamentali della sua vita. Questo processo di ricomposizione raggiungerebbe una serie di rivelazioni che hanno sia una funzione simbolica che diegetica. Questa tecnica narrativa gioca, infine, su due campi, come un meccanismo che struttura l'intera narrazione. Da un lato, attraverso i suoi movimenti imprecisi, genera la struttura impalpabile e imprecisa della storia, che è diversa da quella dell'intreccio. D'altra parte, rappresenta un trucco per confondere la voce intra-diegetica e quella extra-diegetica, attraverso meccanismi di metalepsi che a volte sono piuttosto difficili da afferrare. Questo processo mira, in tutti i casi, a dare una composizione organica e una vocazione lineare alla narrazione. Anche se lo scarto tra il tempo della fabula e il tempo dell'intreccio gioca un ruolo importante nella composizione di *Sylvie* (come ha notato Umberto Eco), questo sembra avere un valore puramente funzionale e costitutivo, piuttosto che strutturante e fondativo. Quale sarebbe dunque la "struttura profonda" di questa narrazione nervaliana? Le letture simboliche di Jean Richer o Georges Poules, le analisi narratologiche di Umberto Eco, le osservazioni stilistiche e poetiche di Jean-Nicolas Illouz, tra gli altri, testimoniano di una narrazione estremamente complessa di cui è difficile cogliere le trame strutturanti. Il "genere naturale", che sottende tutte le strutture superficiali che possiamo trovare in *Sylvie* consisterebbe in un tipo molto specifico di romanzo di formazione, ossia il romanzo d'iniziazione. Da questo punto di vista, la narrazione di *Sylvie* implicherebbe una mitopoietica molto complessa attraverso la quale un archetipo femminile viene declinato attraverso forme tipiche più o meno dettagliate: Sylvie, Adrienne e Aurélie rappresenterebbero, così, le irradiazioni o tracce di uno stesso archetipo mitico. Gli incontri simbolici con i personaggi femminili – le "chimere" nervaliane – designerebbero un percorso iniziatico di conoscenza, come mostra chiaramente l'ultimo capitolo. Si tratta di un percorso che potrebbe essere riassunto in tre tappe ideali, ma non necessariamente consecutive: l'esperienza del reale (Sylvie), dell'ideale (Adrienne) e del disincanto (Aurélie). Attraverso questo viaggio iniziatico, l'innamorato nervaliano raggiungerà infine una sorta di quiete filosofica, carica di amarezza ma fortificata dalla saggezza della maturità, una calma che vacilla solo per rivolgersi, ma solo per un attimo, a un antico sogno di beatitudine: «C'era forse la felicità; tuttavia...» (*Sylvie*, XIV.3).

Abstract: *Gérard de Nerval's* Sylvie *is a complex narrative that has inspired a large number of analysis and interpretations. This article examines the deep structure of the Nervalian narrative while reviewing the main critical approaches to the work, notably narratological, poetic and symbolic. Contrary to Franck Paul Bauman's reflection, the text is not presented «as a search for lost time, where time is revealed to be lost forever», but rather as a narrative aiming to the recomposition of the character's memories through certain fundamental stages of his life. This recomposition process would achieve a series of revelations that have both a symbolic and diegetic function. This narrative technique plays, finally, on two fields, as a mechanism that structures the whole narrative. On the one hand, through its imprecise movements, it generates the vague structure of the story, which is different from that of the plot. On the other hand, it represents a trick to confuse the intra-diegetic and extra-diegetic voices, through mechanisms of metalepsis that are sometimes quite difficult to grasp. This process aims, in all cases, to give an organic composition*

and a linear vocation to the narrative. Although the gap between the plot time and the story time plays a major role in the composition of Sylvie *(as Umberto Eco remarked), this seems to have a purely functional and constitutive value, rather than a structuring and founding one. What, then, would be the "deep structure" of this Nervalian narrative? The symbolic approaches of Jean Richer or Georges Poules, the narratological analyses of Umberto Eco, the stylistic and poetic remarks of Jean-Nicolas Illouz, among others, testify to an extremely complex narrative whose structuring wefts one cannot identify. The "natural genre" of this narrative — which underlies all the superficial structures that can be found in* Sylvie *— would consist of a very specific type of* Bildungsroman*, namely the "initiation novel" (*roman d'initiation*). From this point of view,* Sylvie's *narrative would imply a mythopoetics by which a female archetype is declined through more or less detailed typical forms: Sylvie, Adrienne and Aurélie would thus represent the irradiations or traces of the same mythic archetype. The symbolic encounters with the female characters — Nervalian chimeras — would designate a path of knowledge, as the last chapter clearly shows. It is a journey that could be summarised in three ideal, but not necessarily consecutive, stages: the experience of the real (Sylvie), the ideal (Adrienne) and the disenchantment (Aurélie). Through this initiatory journey, the Nervalian lover would finally reach a kind of philosophical quietude, laden with bitterness though fortified by the wisdom of the maturity, a calm that only wavers to turn, but only for a moment, to an ancient dream of bliss: «There was happiness perhaps; however...» (*Sylvie, *XIV.3).*

Abstract: *La nouvelle* Sylvie *de Gérard de Nerval est un récit complexe qui a inspiré un grand nombre de lectures et d'interprétations. Cet article s'interroge sur la structure profonde du récit nervalien tout en parcourant les principales approches critiques de l'œuvre, notamment narratologiques, poétiques et symboliques. Contrairement à la réflexion de Franck Paul Bauman, le texte ne se présenterait pas « comme une recherche du temps perdu, où le temps se révèle perdu à jamais », mais plutôt comme un récit visant une recomposition des souvenirs du personnage à travers certaines étapes fondamentales de sa vie. Ce processus de recomposition parviendrait à accomplir une série de révélations qui ont à la fois une fonction symbolique et diégétique. Cette technique narrative joue, enfin, sur deux champs, en tant que mécanisme qui structure toute la narration. D'un côté, à travers ses mouvements imprécis, il engendre la structure vague de l'histoire, qui est différente de celle de l'intrigue. De l'autre côté, il représente une astuce pour confondre les voix intra-diégétique et extra-diégétique, à travers des mécanismes de métalepses parfois assez difficiles à saisir. Ce processus vise, dans tous les cas, à donner une dimension organique et une vocation linéaire au récit. Bien que le décalage entre le temps de l'intrigue et celui de l'histoire joue un rôle majeur dans la composition de* Sylvie *(comme l'a remarqué Umberto Eco), cela semble avoir une valeur uniquement fonctionnelle et constituante, plutôt que structurante et fondatrice. Quelle serait donc la « structure profonde » de ce récit nervalien ? Les lectures symboliques de Jean Richer ou de Georges Poules, les analyses narratologiques d'Umberto Eco, les remarques stylistiques et poétiques de Jean-Nicolas Illouz, parmi d'autres, témoignent d'un récit extrêmement complexe dont on ne parvient pas à saisir les trames structurantes. Le « genre naturel », à la base de toutes les structures superficielles qu'on peut relever dans* Sylvie, *consisterait dans un type très particulier de roman de formation, à savoir le roman initiatique. De ce point de vue, le récit de* Sylvie *impliquerait une mythopoïétique par laquelle un archétype féminin se décline à travers des formes typiques plus ou moins détaillées : Sylvie, Adrienne et Aurélie représenteraient ainsi des irradiations ou traces du même archétype mythique. Les rencontres symboliques avec les personnages féminins – les chimères nervaliennes – désigneraient un parcours initiatique de connaissance, comme en témoigne clairement le dernier chapitre. Il s'agit d'un cheminement qu'on pourrait synthétiser en trois étapes idéales, mais non nécessairement consécutives : l'expérience du réel (Sylvie), de l'idéal (Adrienne) et du désenchantement (Aurélie). À travers ce parcours initiatique, l'amoureux nervalien aboutirait enfin à une sorte de quiétude philosophique, chargée d'amertume bien que fortifiée par la sagesse de la maturité, un calme qui n'oscille plus que pour se tourner, mais un instant seulement, vers un ancien rêve de félicité : « Là était le bonheur peut-être ; cependant… » (*Sylvie, *XIV.3).*

Un singolare fenomeno psichico: Profumo *di Luigi Capuana*, di Dario Stazzone..…..... pp. 47-72

Abstract: *This article focuses on Luigi Capuana's second novel,* Profumo, *published in volume in 1892, and aims at highlighting the originality of its content, irrespective of the uncertainties in its structure. Analysing an unusual "psychic phenomenon", Capuana reframes the bourgeois triangulation pattern, recovers osmological suggestions, touches on topics that are the focus of freudian research (of which he had no direct knowledge), from hysteria to the cathartic function of language. The representation of masculine pathology – fully and maturely portrayed in his last novel,* Il Marchese di Roccaverdina *– constitutes a further element of originality in Capuana's work.*

«Uccidere l'Angelo del focolare»: un riscatto per "donne zanzare" nella Stanza *di Virginia Woolf*, di Maria Panetta……..……..... pp. 73-96

Abstract: *The essay focuses on* A Room of One's Own *by Virginia Woolf, published in 1929, but traces the main themes of that narrative in other writings by the author, published in newspapers or magazines especially previously. The analysis recalls the female condition of subjection to male power before the nineteenth century, also alluding to the*

Querelle des femmes *debated between the fifteenth and seventeenth centuries. Woolf's literary tastes emerge and her conception of writing is outlined. The essay also underlines her pragmatic convinction of the need, for a woman who wants to become a writer, to also have a space in which to isolate herself and concentrate.*

Ambientalismo e umanitarismo nel diario bellico di De Lollis, di Giovanni Di Iacovo…..... pp. 97-112

Abstract: *Between 1923 and 1927 Cesare De LoIIis, writer and philologist, observed the physical, socio-economic and cultural reality of Abruzzo, representing it through meditated glimpses of the nature and the human intervention in it. These writings make up the* Reisebilder, *originally published in the magazine «La Cultura», then collected by Benedetto Croce in a posthumous volume with other writings. In 1955, De Lollis wrote one of his fundamental works,* Taccuino di Guerra *(*War Notebook*) where, alongside the more minute notations which reflect his commitment as an officer, there are countless notations, which reveal the soul of the poet, his gaze and his political vision. This paper intends to deepen the interconnections between the geography and the narrative present in these two works by De Lollis, deepening the different role of the gaze in the conditions of war and peace of the author and using a geographical-historical methodology based on the concept of area, which draws on the studies on the subject carried out primarily by Dionisotti, then taken up and expanded by Asor Rosa. The elements of the style used by De Lollis that lead him to be lexically in tune with the integrity of the visited places will be analyzed. The areas are the Alto Adige of his summer holidays, the native land of Abruzzo, which has a central role, and the wanderings through the Roman countryside and the Alban Hills. An examination of the Delollisian odeporic notes will verify the recurrence of various landscape epiphanies. The paper intends to investigate also the relationship between the places of war, the narration of the landscapes and the socio-political analisys of the war made by the author.*

Tra fatti e finzioni: Il Caso Amari, *giallo metalettico di Leonida Rèpaci*, di Monica Lanzillotta…… pp. 113-31

Abstract: Il caso Amari *by Leonida Répaci is a non-canonical detective novel, starting from the very complex structure that, in homage to Pirandello, is presented as a theatrical* canovaccio. *The plot lives in the metalectic dimension, both because Rèpaci himself enters the fiction as a character, and because, thanks to the expedient of the séance, the parallel world (that of the afterlife) where the deceased Amleto Amari lives invades the real space. Moreover, Rèpaci, through a dense intertextual game, establishes a strong resemblance with the invented character of Amari and, precisely for this reason, the novel falls within what Lejeune defines as the "autobiographical space" and can be considered Rèpaci's testament.*

Ecologia del sé e letteratura per l'infanzia. Per uno spazio ecopedagogico di riflessione, di Alessandro Gaudio……..... pp. 132-56

Abstract: *Faced with the need to develop an Ecopedagogy that does not remain scholastic Ecologism and that takes into account human rights and those ones of the earth, social justice and environmental justice, in equal measure, the author considers the ways in which authors such as Silvio D'Arzo, Mario Lodi and Giovanni Arpino, in some of their works for children, have made evident the importance of the individual's creativity and conscience against machine and power: creativity and consciousness that lead to really encounter the environment, the nature, the reality, to discover the need to live moment by moment and that allow us to infer the peculiar features, still useful today in a culturally delimited but globalized social context marked by the theme of domination and by the opposing one of liberation, of this special narrativity. These are works that stay spontaneously in nature, as only children can do, reaching in this way an original representation, never taken for granted or deprived, both on a perceptive and on an emotional level.*

Variazioni bibliche nella poetica femminile del Novecento, di Stefania Segatori…….. pp. 157-77

Abstract: *This essay examines the presence of the sacred in the most important Italian poetesses of twentieth century and early 2000s. It highlights the biblical echoes in some Italian female poets such as Elena Bono, Cristina Campo, Margherita Guidacci, Franca Grisoni, Alda Merini, Antonia Pozzi, Amelia Rosselli, Patrizia Valduga. The poems analyzed questions the present, also drawing on the great symbolic imaginary of the Bible, revisiting the most classic biblical motifs (the desert, the water, the salt, the mountain), or inventing dialogues of characters retrieved from the Gospels. The manifestation of the "Great Code" in these authors is always a tangible God; Jesus Christ is an historical event and a fleshy presence at the same time.*

Imre Toth: la creazione matematica, il cosmo e la libertà del soggetto, di Nunzio Allocca……..…….….. pp. 178-87

Abstract: *This essay deals with Imre Toth's research on the history of non-Euclidean geometry. Before Einstein's formulation of the General Theory of Relativity, the famous logician Glottob Frege rejected modern non-Euclidean geometries as frivolous theories. Toth's works has retraced their ancient origins, and shown that mathematical discussion of foundations in Plato's Academy and in Aristotle was combined with an investigation into ethics and freedom.*

Bruno Maier, una vita da letterato: un breve profilo a cento anni dalla nascita, di Lorena Lazarić…….....…. pp. 188-95

Abstract: *A tribute to the great Trieste critic in the centenary of his birth to commemorate his great commitment to bringing authors of Istrian, Trieste and Italian literature closer and known to the public.*

Lasciamoci il futuro alle spalle. La concezione del tempo fra antichi e contemporanei, di Salvatore Alessandro Scibetta…….....…...…. pp. 196-219

Abstract: *The article contains a linguistic analysis of the most common terms and expressions which the Romans used to refer to the temporal dimension. Starting from the conviction that every language expresses a certain conception of the world, the article proposes a motivated comparison between the Roman conception, considered linked to an archaic and traditional conception of the time, and the modern one, already emerging in the bosom of same Latinity. We contemporaries perceive time in an almost opposite way to that expressed by Roman culture, at least the archaic and republican one, but we do so using terms that etymologically are linked to that. In this way we should face with a sort of cognitive short circuit that allows us, on the one hand, to keep distance between us and them, in a culture sense, on the other hand, to stimulate some critical reflections on the contemporary epistemological horizon and its continuous projection forward in the future, perhaps only apparent.*

Pandemie, glossari e visioni: il Realismo Terminale e la poesia di Giuseppe Langella, di Stefania Segatori..…….……..……..…..…. pp. 220-42

Abstract: *This essay examines a new Italian poetic current,* The Terminal Realism, *and its main authors, topics and stylistic features. It highlights the modernity of the poems which, inspiring to the traditional poetic forms, intends to propose a new art of the present time, between a lost humanity and another to conquer. Especially with regards to Giuseppe Langella poems, one of the founding fathers of the Terminal Realism, this article analyses the vision and the language of the poet, who stands out for the important themes suggested (the deepest anthropological transformations of our century, the social inequality, the risks of the climate change, the tragedy of wars and consequent exodus of refugees) and his bitter irony.*

Storia dell'editoria……..……...…… p. 243

Il marchio Rizzoli e la collana «Sidera» (1947-1971), di Maria Peluso…….…..... pp. 245-70

Abstract: *«Sidera» is a collection of biographies and novels, which was published by Rizzoli Publishing House from 1947 to 1971. Any reference literature and overall literary criticism about «Sidera» has always been quite bare and limited, mainly due to the fact that this collection never played a pivotal role within the publishing choices and the management decisions carried out by Casa Rizzoli. Furthermore, the lack of a catalogue of the series has prevented a more extensive and accurate analysis. The following archives and collections have all been essential for the findings of facts, events as well as the external and internal relationships of Casa Rizzoli: Archivi Milanesi, "A.L.I. (Agenzia Letteraria Internazionale)/ Erich Linder", "Domenico Porzio" at Fondazione Arnoldo and Alberto Mondadori, Archivio Rizzoli at Fondazione Corriere della Sera, "Giuseppe Monanni" Archive at "Centro Apice. Archivi della Parola dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale" at Milan University.*

Inediti e traduzione…….....…...……..….. p. 271

Per un ritratto di Max Jacob degli anni Venti secondo Emilio Cecchi: saggi dimenticati e lettere inedite, di Laura Giurdanella……....….. pp. 273-90

Abstract: *After more than ten years from the last survey on the reception of Max Jacob's work in Italy, an essay seems to have escaped the analysis of both Jacobian and Italian scholars. It deals with an article written by Emilio Cecchi in the Italian journal «La Tribuna». After that, a series of unpublished letters and one translation on the Belgian literary review «Le Disque Vert» testify to mutual esteem and appreciation. What is certain is that the Italian essay offers an interesting interpretation of Jacob's 1920s production.*

Recensioni……..……...……... p. 291

Il Decameron di Pasolini storia di un sogno di Carlo Vecce (2022), di Carmine Chiodo…….……...….....… pp. 293-97

Il giudice, sua madre e il basilisco di Pantaleone Sergi (2022), di Alessandro Gaudio……..…....…..... pp. 298-301

Catalogo dei silenzi e delle attese di Claudio Morandini (2022), di Norma Stramucci……..…….....……... pp. 302-303

Recensione di Roberto Carnero, *Pasolini. Morire per le idee* (2021), di Carmine Chiodo……...……....……..….. pp. 304-308

I Luigi di Francia di Carlo Emilio Gadda, a cura di Marina Bertoldi (2021), di Edoardo Panei…….....……...… pp. 309-12

Contatti …….……...……... p. 313

Gerenza ……..……..……... p. 315

Editoriale

di Maria Panetta

Un breve ricordo di Luca Serianni

Stamattina se n'è andato un grande Maestro: in punta di piedi, com'era solito entrare nella vita di coloro che hanno avuto in sorte la fortuna di conoscerlo di persona, e non solo tramite i suoi tanti e imprescindibili scritti.

Anche se questo fascicolo è datato 25 maggio, la sua lavorazione è terminata a fine luglio: ci è parso, dunque, impossibile non rendere un primo omaggio, seppur breve, a uno dei membri più autorevoli e stimati del nostro Comitato Scientifico. Dati per scontati la notoria competenza del linguista, apprezzato in tutto il mondo; l'eccellenza del professore, rinomato per la chiarezza e lo stimolante interesse delle sue leggendarie lezioni di "Storia della lingua italiana" alla "Sapienza"; il rigore metodologico del raffinato filologo e la contagiosa passione per la ricerca dell'infaticabile studioso, vorrei rievocare brevemente qualcuno dei ricordi che inevitabilmente mi sono riaffiorati alla mente in questi giorni di profondo sconforto e di tristezza per la sua perdita prematura e improvvisa, sebbene mi stia a cuore evitare che questo omaggio si trasformi soltanto in una pagina autobiografica che celebri la gioia di aver avuto il grande privilegio di conoscerlo e di lavorare assieme a lui.

Come tantissimi che in questi giorni stanno idealmente depositando un fiore ai suoi piedi, intrecciando sui social un'infinita e variopinta corona profumata di ricordi della sua acribìa, della sua eleganza, della sua indimenticabile ironia, della sua delicata discrezione e della sua disponibilità umana, anch'io ho avuto la fortuna di seguire le sue famose lezioni di Grammatica storica, tanti anni fa, sostenendo poi l'esame con lui, Giuseppe Patota e Valeria Della Valle. Non sono stata una sua allieva diretta, ma posso dire che, in un certo senso, a un certo punto Luca mi ha "adottata".

Ebbi la fortuna di lavorare tre anni a stretto contatto con lui per un meritevole progetto che vedeva "La Sapienza" in prima linea nella lotta contro le lacune che gli studenti universitari iniziavano, allora, a manifestare nelle competenze linguistiche e nella gestione della pagina scritta.

La sorte volle, infatti, che la persona che si sarebbe dovuta occupare di gestire un "Corso per Formatori di lingua italiana" organizzato, nel 2004, dall'Ateneo romano (anche per volontà di docenti del calibro di Rosanna Pettinelli, Carla De Bellis, Angelo Cicchetti, Valeria Della Valle, Ugo Vignuzzi e Laura Fortini), per un impegno concomitante non fosse più disponibile. Il Comitato Scientifico del Corso pensò a me, che avevo contestualmente fatto domanda anche per frequentare il corso stesso, dopo la fine del dottorato di ricerca.

Mi accinsi, dunque, a rivestire il ruolo di Tutor d'aula mentre venivano erogati i moduli del "Corso per Formatori di lingua italiana", che allora preparò 40 docenti – insegnanti scelti fra le scuole secondarie romane e dottori di ricerca della "Sapienza", tra cui la sottoscritta – alla stimolante esperienza di lavoro dei due anni successivi, che vide i formatori impegnati nel "Tutorato per migliorare la competenza nell'italiano scritto" (poi "Tutorato per l'italiano scritto"), servizio offerto a tutti gli studenti dell'Ateneo che avvertissero la necessità di acquisire una maggiore padronanza nella loro capacità di scrittura o che, semplicemente, sentissero il bisogno di qualche utile consiglio per la stesura della tesi di laurea.

Il Professor Serianni diresse entrambe le iniziative: si ricordava di me, nonostante fosse passato qualche anno dall'esame (aveva, infatti, una memoria prodigiosa, anche per i visi delle persone), ma non avevamo alcun tipo di confidenza. Anzi: ovviamente, al suo cospetto, mi comportavo con la mia proverbiale timidezza di allora e con un rispetto reverenziale per il grande linguista, forse rinfrancata soltanto dal notare una certa affinità nel nostro modo di cercare di entrare "in punta di piedi" nelle stanze. Mi comunicò subito che, dal momento che avremmo lavorato insieme, da allora in poi ci saremmo dati del "tu", ma per me era davvero difficile mettere in pratica la sua richiesta: mi costava un'enorme fatica, dato che mi pareva quasi, con quel "tu", di mancargli di rispetto.

Un episodio, allora, cambiò radicalmente il rapporto fra noi: un buffo aneddoto che conoscono solo gli amici comuni più cari. Un giorno Serianni venne a tenere una lezione ai corsisti: se non ricordo male, doveva essere una delle sue meravigliose lezioni sul riassunto, prova-chiave della sua proposta didattica (che in seguito divenne centrale anche nella mia, avendone io stessa sperimentato e verificato la validità e la preziosissima utilità). Arrivò, al solito, un po' in anticipo e mi chiese come procedeva la gestione del corso e delle aule che c'erano state concesse, fuori dalla Città Universitaria. Gli feci un resoconto sintetico e poi aggiunsi un cenno finale al fatto che c'era una stanza piena di depliant che non ci riguardavano e che, per correttezza, avrei desiderato tenere chiusa, ma la serratura era sprovvista di chiave. Nella fattispecie, gli confessai che, per evitare che i corsisti vi entrassero, prima di ogni lezione avevo preso a chiudere quella porta e a portar via la maniglia, dato che mi ero accorta che era tenuta attaccata all'anta da una sola vite che era semplice svitare a mano. Gli rivelai pure che, a fine lezione, ogni volta la rimettevo a posto e la riavvitavo, prima di richiudere tutto e uscire. Ricordo ancora quante risate, franche e di gusto, si fece per quell'*escamotage* e per la mia successiva battuta «A mali estremi… estremi rimedi!»: da un uomo così serio non me le sarei mai aspettate, mentre in seguito ebbi modo di apprezzare sempre il suo senso dell'umorismo, tagliente ma mai malvagio, e la sua elegantissima ironia. Fatto sta che, da allora, i nostri rapporti si fecero più informali e meno ingessati.

Mi chiamò, dunque, a coordinare per due anni il già citato "Tutorato per l'italiano scritto", un valido progetto d'Ateneo che, a mio avviso, sarebbe stato proficuo far proseguire. E l'anno successivo, data la fiducia che sia lui sia la Presidente del Corso di Laurea, la Professoressa Rosanna Pettinelli (anche lei purtroppo scomparsa qualche anno fa), ormai nutrivano in me, mi fu affidato il primo corso di docenza universitaria, un "Laboratorio di scrittura critico-argomentativa" che avrei tenuto per i sei anni canonici consecutivi alla "Sapienza" (e poi a "Roma Tre") e i cui materiali avrebbero ispirato il mio *Manualetto di scrittura* (Giulio Perrone Editore 2011 e 2021), non a caso dedicato proprio a Serianni, al magistero linguistico del quale mi ero sempre, inevitabilmente, ispirata nel corso delle lezioni.

Calcolavo, in questi tristi giorni di attesa dopo l'incidente, di aver avuto la fortuna di interloquire col "tu" per ben 18 anni con uno dei massimi linguisti del mondo, il primo in Italia per ammissione anche dei suoi più illustri colleghi. Serianni non faceva mai pesare a nessuno la propria sconfinata cultura e, come ogni autentico docente, "sé-duceva", ossia 'portava a sé', affascinava i propri discenti, ma mai rimanendo oggetto del fascino che esercitava: si faceva sempre tramite, latore del messaggio, e poi, una volta ottenuto il proprio scopo maieutico, scompariva soddisfatto dietro al suo sorriso al contempo malinconico e sornione. Aveva, infatti, una concezione dello studio, della ricerca, della critica letteraria, della scrittura scientifica e della docenza come "servizio" al prossimo: concezione che ho sempre condiviso *in toto*.

Quando, dopo la fine della borsa di dottorato, ero alla ricerca di un impiego, cercò di sostenermi suggerendo il mio nome per la redazione di una delle Case editrici romane più importanti e raffinate, con la quale collaborai per qualche mese: pensavo che si sarebbe irritato, quando ottenni da loro un inusuale contratto a tempo indeterminato ma, per una serie di ragioni, lo rifiutai. E, invece, comprese le mie motivazioni e non mi giudicò mai per quella scelta che intendeva privilegiare il tempo dedicato alla ricerca, a discapito della sussistenza.

In questi quasi vent'anni, ci siamo sempre inviati gli auguri a Natale, Capodanno, Pasqua, spesso anche a Ferragosto: Luca c'era sempre. Io gli scrivevo e, puntualissimo, dopo qualche secondo arrivava, di slancio, un suo affettuoso messaggio di risposta.

Quando, nel 2018, ottenni l'Abilitazione Scientifica Nazionale in "Filologia e Linguistica italiana", il giorno in cui uscirono ufficialmente i risultati m'inviò una mail che mi commosse e quasi mi stordì: «Benvenuta tra noi!». E poi aggiunse, quando ci sentimmo per SMS: «Ma spero che tu trovi qualche soddisfazione nell'ambito filologico-letterario; è giusto non dimenticare il primo amore». Sono ricordi che ancora mi emozionano, perché testimoniano della sua generosità e della sua rara capacità di comprensione dell'Altro, delle sue attitudini e delle sue esigenze più profonde.

Ho ancora altri due tasselli fondamentali da inserire nel mosaico della strada percorsa assieme a Luca Serianni: due altri suoi preziosi doni, che non potrò mai dimenticare.

L'anno scorso partecipai a un concorso per Professore Associato alla "Sapienza" e timidamente gli domandai se, per caso, avesse voglia di scrivere una *Lettera di presentazione* per sostenere la mia candidatura. Neanche me lo fece dire: mi chiese solo di poter avere un mio curriculum aggiornato e, dopo un paio di giorni, m'inviò una bella lettera in cui Luca Serianni affermava che, a suo giudizio, ero meritevole d'insegnare alla "Sapienza" come Professoressa Associata. Il concorso alla fine non l'ho vinto – come molti sanno –, ma quella lettera per me vale più di tantissimi altri riconoscimenti e mi resterà per sempre nel novero dei ricordi più cari.

L'ultima proposta gliela feci a dicembre dello scorso anno: gli chiesi se desiderasse farci l'onore di entrare a far parte del Comitato Scientifico di «Diacritica», ormai divenuta una rivista di classe A. C'eravamo incontrati da poco – per caso, alla "Sapienza", prima delle 8 di mattina: io diretta in Direzione Generale e lui, al solito, in biblioteca – e mi era apparso un po' affaticato: me lo confermò, ma subito aggiunse che, nonostante fosse membro di vari comitati di rivista, accettava l'ulteriore impegno "solo perché glielo chiedevo io". Anche in quel caso dimostrò di essere un uomo discreto e timido, riservato e schivo, ma al contempo capace di grandi slanci e di trasmettere stima e affetto in maniera del tutto spontanea, diretta e quasi commovente, nonostante il suo prestigio internazionale e la sua posizione accademica potessero giustificare anche un atteggiamento ben diverso.

Mi si perdonerà, dunque, di aver raccontato squarci della mia vita personale che lo riguardano. Vogliono essere il mio più sincero omaggio a una persona a cui devo tanto, tantissimo: sia intellettualmente sia umanamente. Non oso immaginare quanto si sentano orfani i suoi allievi diretti (fra i quali, alcuni carissimi amici), in questi giorni pieni di sbigottimento, se un'"allieva adottiva" come me non sa rassegnarsi a questa immane perdita.

È proprio a lui che sento di dover dedicare, dunque, i frutti di questo intenso e impegnativo lavoro collettivo che oggi vede la luce, e che spero possa restare, come punto di riferimento e utile spunto per ulteriori ricerche, sia nella *Bibliografia* pasoliniana, così ricca di omaggi nell'anno in corso, pieno di sfide e di difficoltà; sia negli altri fecondi campi d'indagine che ognuno dei saggi raccolti nella seconda parte del volume contribuisce ad arricchire di recenti acquisizioni, di altri dubbi, di nuove prospettive di studio.

Ci tengo, infine, a precisare che, con un breve comunicato online e una sintetica aggiunta alle nostre *Norme redazionali*, abbiamo deciso, a partire dal prossimo numero, di adottare sistematicamente la soluzione del "sé stesso" con "é" chiusa sempre accentata, notoriamente caldeggiata dal nostro carissimo Luca, in segno di profonda stima e di sincero affetto, e come simbolica traccia tangibile del suo alto e imperituro Magistero.

Grazie, Luca. Grazie di tutto.

Roma, 21 luglio 2022

Letture critiche

In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarità.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 10/F, 10/C, 11/C, 14/A

Settori scientifico-disciplinari:
L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione
L-ART/07: Musicologia e storia della musica

M-FIL/01: Filosofia teoretica
M-FIL/03: Filosofia morale
M-FIL/04: Estetica
M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi
M-FIL/06: Storia della filosofia
M-STO/05: Storia della scienza e delle tecniche

SPS/01: Filosofia politica

«Tutto è santo». Visioni ultraterrene nel romanzo **I vivi e i morti** *di Giuseppe Antonio Borgese*

Pubblicato da Mondadori nel 1923, il romanzo *I vivi e i morti* di Giuseppe Antonio Borgese è stato letto dai primi commentatori come ideale continuazione del precedente *Rubé*[1], o quanto meno come una sua derivazione[2]. Ma l'"inettitudine" di Eliseo Gaddi detto Elìo, protagonista del nuovo romanzo, appare ormai, nelle letture critiche più vicine a noi, più riflessiva e deliberata, se confrontata con quella infarcita di «autolesionismo dispersivo e disgregante»[3] di Filippo Rubè[4]; anche se l'eccessiva ponderazione del nuovo personaggio, nella sua scelta di autoescludersi dalla vita attiva[5], lo imprigiona a lungo in un sistema di tensioni e aspirazioni soffocate che

[1] Ovvero come parti distinte di «una sola biografia ideale, […] anelli d'una catena […] di una storia ideale tradotta in vicende materiali, di una angoscia interna che sale via via verso una meta più pura»: A. MOMIGLIANO, *«I vivi e i morti» di G. A. Borgese*, in «Nuova Antologia», fasc. 1241, 1° dicembre 1923, pp. 280-87, cit. a p. 280.

[2] Guido Piovene, che fu allievo di Borgese, annotò che esso era nato «dagli avanzi di *Rubè*», da «sviluppi possibili e scartati, ambizioni di completare il quadro»: G. PIOVENE, *Scrittori contemporanei. Giuseppe Antonio Borgese*, in «Nuova Antologia», fascicolo 1394, 16 aprile 1930, pp. 502-15, cit. a p. 510.

[3] A. CAVALLI PASINI, *L'unità della letteratura. Borgese critico e scrittore*, Bologna, Pàtron, 1994, p. 270.

[4] «Rubè è il ritratto dell'uomo senza identità, che rivolge contro se stesso la sua arma più potente, "una logica da spaccare il capello in quattro", l'arrovellarsi e contorcersi del pensiero che sfiora il delirio, l'inquisizione persecutoria della ragione che non trova risposte alla ricerca d'identità né nella storia degli uomini né nella fede in Dio»: A. CARTA, *Il cantiere Italia: il romanzo. Capuana e Borgese costruttori*, Palermo, :duepunti edizioni, 2011, pp. 90-91.

[5] Eliseo Gaddi è un professore, con vaghe ambizioni letterarie, che alla soglia dei quarant'anni lascia la città e si ritira a vivere nel paese di Miriano, nella tenuta familiare della Cascinetta dove abita la madre Fiora, e con l'intenzione di votarsi a una nuova esistenza legata alla terra che lo allontani dalle «lusinghe della vita cittadina e qualunque cosa fa vago e desiderabile il futuro» (G. A. BORGESE, *I vivi e i morti*, Milano, Mondadori, 1923, p. 11). La scelta si scontra con le mire del fratello Michele, che ambisce ad acquisire e gestire la tenuta; dopo un violento litigio con il fratello, Michele attraversa a cavallo un furioso temporale, che lo fa ammalare e morire in pochi giorni. Da quel momento, il pensiero della morte, e del destino che attende gli uomini dopo l'esistenza terrena, prendono il sopravvento su Eliseo, facendogli percorrere strade di conoscenza diverse e contrastanti, dalla teosofia all'occultismo; ma alla lunga, sulla pacificata attesa della fine terrena, sulla sua conquista della fede in Dio, avranno un ruolo determinante le conversazioni sulla vita e sulla morte scambiate con l'amata madre Fiora, spesso favorite dalle letture condivise, come i *Pensieri* di Pascal: sulla presenza di questo intertesto nel romanzo borgesiano mi permetto di rinviare ad A. SCHEMBARI, *Il giunco e la piena. Condizione umana e pensiero della morte in Pascal, Borgese, Sciascia*, in *Immaginario e realtà. Percorsi della religione*, a cura di A. Rella e S. Valerio, Alberobello (Ba), AGA Editrice, 2018, pp. 191-207.

pesa sulla compiuta definizione della sua crisi. A meno che non si guardi a lui come a «un inetto» intendendo

genericamente (ed improduttivamente) i personaggi che nella letteratura italiana degli anni ’20 sostituiscono gli eroi dannunzianamente atteggiati. Eliseo non è un uomo senza qualità, né un’anima debole o prigioniera di una vita grigia. Le incertezze e la goffaggine che caratterizzano talora il suo comportamento, accompagnano e manifestano doti spirituali preziose; sono il segno di una scelta (o di una vocazione); e non rattristano chi gli vuole bene. Eliseo è aperto alle rivelazioni; ispirato da un amore che ha le caratteristiche della *caritas*; addolorato dalla continua riscoperta del precario, del colpevole, del doloroso, che non rivive nei limiti ristretti del suo io, ma su uno sfondo collettivo ed universale[6].

In effetti, la scelta di Eliseo di una vita ritirata in campagna è declinata, nel procedere della lettura, nei termini di una ricerca spirituale vera e sentita, nell’attesa della rivelazione di una vera resurrezione. «Questo mito personale di risurrezione»[7] affiora dai testi critici di Giuseppe Antonio Borgese già nei primi anni del Novecento (in particolare nelle pagine dedicate a Thomas Carlyle[8]), e in alcune delle sue liriche dall’andamento narrativo, composte a partire dagli anni Dieci. Tra queste, il testo di *Immortalità* sembra rappresentare uno stadio intermedio del percorso di rivelazione compiuto poi da Eliseo nel romanzo; una tappa ancora fortemente connotata da

[6] L. PARISI, *I vivi e i morti di G. A. Borgese*, in «The Italianist», XVII, 1, pp. 60-73, cit. a p. 67.

[7] G. A. BORGESE, *Giro lungo per la primavera*, a cura di M. R. Olivieri, Pesaro, Metauro Edizioni, 2010, p. 38 (Milano, Bompiani, 1930, p. X).

[8] Cfr. G. A. BORGESE, *Piccolo breviario del romanticismo*, in ID., *La vita e il libro. Seconda serie, con un Epilogo*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1911, pp. 191-200, cit. a p. 197: «Basta, per non disperare, attraversar con lo sguardo della mente le vesti logore e consunte, le forme che svaniscono, le efimere costruzioni sociali che si sfasciano. Sotto quella putredine palpita l’incorruttibile divinità dell’anima umana. Essa avrà la forza di districarsi dai cenci e di riapparire nello splendore d’una nuova veste. Ciascheduno può, ciascheduno deve lavorare per quel lontanissimo giorno di risurrezione». Il saggio si soffermava sulla recente edizione italiana (Laterza, Bari, 1905, e ristampato nel 1910) del *Sartor resartus* di Carlyle, considerato da Borgese «creatura eccezionale fatta per lettori d’eccezione […] che non considerano la lettura come un ozioso giro di carosello, alla fine del quale, dopo qualche tinnito di musiche triviali, ci si ritrova al medesimo punto, e non disdegnano la fatica, purché all’ultima pagina del libro se n’abbia la ricompensa nella contemplazione di un orizzonte più vasto», a differenza di chi invece si abbandona «a un duro e cieco realismo, il cui unico insegnamento consiste nella necessità di vivere strenuamente la vita, così come si presenta giorno per giorno, senza curarsi né poco né molto né del domani né dell’al di là né del genere umano: una specie di eroico e sconsolato egoismo» (ivi, pp. 191-92, *passim*).

inquietudine e disillusione, un approdo per nulla consolatorio, e che invece «postula […] la possibilità spaventevole di un'eternità funerea e senza senso»[9]:

Lo conosco il nome della cheta, macilenta filatrice
che m'ascolta e, trattenendo fra le dita un breve stame,
dice:

Passerà, sì che passerà.

Ma non cedere all'inganno di parole vane. Tu lo sai
che anche il sonno della morte ha il suo domani, che ti
sveglierai,
ed il fiume torbo della vita, pur mutando argini e corso,
volgerà gli stessi flutti d'ansia, di rimpianto, di rimorso.

Perciò è meglio che tu, vigile in un lucido, arido coraggio,
sappi riconoscere il deserto ove finge oasi il miraggio,
sappi che, se il canto dell'aurora ti promette una
chimera,
mente anche la cara squilla pacificatrice della sera.

Non ha porte onde il recluso evada la prigione della vita,
e perfino la speranza della morte gli sarà tradita.
Anche tu, povero cristo, chiedi: *Eli, Eli, lamma saba-*
ctani?;
ma anche in cielo all'oggi che tramonta segue identico
il domani.

Non passerà, non passerà[10].

Questi e altri versi apparvero nel volume di *Poesie* del 1922: è lo stesso anno in cui, dopo aver già interrotto la collaborazione con il «Corriere della Sera» come commentatore di politica estera, ed essersi votato all'insegnamento e alla letteratura, Borgese raccolse altri interventi critici giovanili, pubblicati con il titolo – guarda caso – di *Risurrezioni*; ed è anche il momento in cui la sua vicenda intellettuale inizia a connotarsi nel segno dell'isolamento[11].

[9] G. P. GIUDICETTI, *Le poesie (1922) di Giuseppe Antonio Borgese*, in «Studi Novecenteschi», XXXIII, 71, gennaio-giugno 2006, pp. 79-96, cit. a p. 87.
[10] G. A. BORGESE, *Le poesie di G. A. Borgese*, Milano, Mondadori, 1922, pp. 50-51.
[11] Cfr. S. GERBI, *Giuseppe Antonio Borgese politico*, in «Belfagor», LII, 1, 31 gennaio 1997, pp. 43-69, cit. alle pp. 46-48.

Considerato già dai nazionalisti e dalla gerarchia del futuro regime tra i responsabili ideologici della "vittoria mutilata"[12], Borgese non godette in seguito di solide amicizie nemmeno sul versante antifascista (e la scarsa considerazione critica che gli fu riservata nel secondo dopoguerra aveva radici – lo ricorda Sciascia[13] – soprattutto nella classe intellettuale crociana e gramsciana). Una condizione, questa, che nel 1931 sfocerà – com'è noto – nella decisione di restare definitivamente a Berkeley, dove si era recato per alcune conferenze, sottraendosi così all'ingiunzione di prestare il giuramento al regime fascista in qualità di docente universitario.

L'insistenza di Borgese sul *topos* della resurrezione assume così un carattere fortemente programmatico sul piano etico e giocoforza letterario: lo dimostra la continua osmosi tra le diverse forme di scrittura con cui esso verrà ancora declinato nel cuore degli anni Venti, a partire dall'incessante speculazione metafisica di Eliseo Gaddi, protagonista come detto della sua seconda prova narrativa, passando per i saggi critici di *Tempo di edificare* (pubblicati nello stesso anno del romanzo, il 1923) e giungendo infine alla sua più compiuta "incarnazione" nella resurrezione messa in scena nella tragedia *Lazzaro* del 1926.

Quello che connota particolarmente *I vivi e i morti*, e che rappresenta un decisivo scarto rispetto alla lirica *Immortalità*, nel segno di una nuova speranza di palingenesi della condizione umana, è la compiuta traiettoria di ricerca seguita da Eliseo Gaddi, che ha il suo punto di svolta in un'inattesa visione ultraterrena che Borgese concede al proprio protagonista. L'esplorazione della vita oltre la morte è stato un tema non infrequente nel nostro Novecento, il più delle volte appannaggio di scrittori spesso sbrigativamente etichettati come sperimentali; li ha rubricati di

[12] Borgese, nel 1918, era stato chiamato dal Presidente del Consiglio Vittorio Emanuele Orlando a dirigere l'ufficio Informazione e Stampa del governo, con sede a Berna, e fu spesso coinvolto come consigliere sulla sorte dei territori contesi dall'Italia alla fine della Prima guerra mondiale. In quel ruolo, assunse posizioni che tentavano una conciliazione tra gli interessi italiani fissati nel Trattato di Londra del 1915 e il nuovo piano di pace del presidente americano Wilson, che disattendeva quell'intesa in relazione alle pretese italiane nei Balcani: cfr. G. LIBRIZZI, *La Fondazione "G. A. Borgese". Storia di un progetto culturale*, Palermo, s.e., 2012, pp. 211-14; e cfr. S. GERBI, *Giuseppe Antonio Borgese politico*, op. cit., p. 45.

[13] Cfr. L. SCIASCIA, *Cruciverba*, in ID., *Opere*, a cura di P. Squillacioti, vol. II, *Inquisizioni – Memorie – Saggi*, tomo 2, *Saggi letterari, storici e civili*, Milano, Adelphi, 2019, pp. 491-805, cit. alle pp. 694-95 (il saggio, dal titolo *Borgese*, è alle pp. 691-97).

recente Antonio Di Grado, componendo un mosaico dei romanzi e dei racconti che hanno tentato di gettare lo sguardo oltre la piega del tempo umano[14].

A legare questa variegata – negli intenti e negli effetti – rappresentazione, specie nel secondo Novecento, è spesso l'assunto dello "stare tra", dell'«impermanenza dei confini»[15] tra mondo dei vivi e mondo dei morti, tra universi paralleli, tra realtà e sogno: una consapevolezza, questa, ancora non acquisita da Eliseo Gaddi, che però è conscio – si potrebbe dire – del proprio "esilio nell'esilio", della condizione di solitario speculatore del conoscibile vissuta nella solitudine agreste che si è autoimposto, e della negligenza degli altri rispetto a quella sua «inestinguibile sete dell'Eterno»[16].

Nelle sue bulimiche letture Elìo si confronta dunque con la propria ansia di risurrezione, discutendo spesso anche con Arianna, l'affascinante e misteriosa donna con il «corpo fisico austro-ungarico e il corpo astrale russo»[17], esperta di scienze occulte, che lo introduce alla lettura dei testi di teosofia:

> Fra altri, gli capitò un volume di gran formato e costoso, col titolo in rosso *L'oltretomba rivelato*; ed era rivelato davvero in tutte le più particolari minuzie, con le occupazioni quotidiane degli spiriti, e le loro gerarchie e regolamenti e perfino il loro modo di nutrirsi, tanto preciso, che al lettore nulla mancava tranne le fotografie delle città ultraterrene. Se ne adontò in tal modo, che buttò il libro, dopo averne letto cento pagine, nel camino acceso[18].

La pagina prosegue con una lunga, compiaciuta ed esaltata descrizione della furia iconoclasta con cui le fiamme divorano quel libro, «tutto impostura e arido arbitrio»[19]. La ricerca di quel titolo, in italiano, non ha dato riscontro, ma si può

[14] Cfr. A. DI GRADO, *Al di là. Soglie, transiti, rinascite in letteratura e nel cinema*, Napoli, ad est dell'equatore, 2020, pp. 81-97.
[15] G. MANGANELLI, *Ti ucciderò mia capitale*, Milano, Adelphi, 2011, p. 242.
[16] G. A. BORGESE, *I vivi e i morti*, op. cit., p. 213.
[17] Ivi, p. 260.
[18] Ivi, p. 220.
[19] *Ibidem*. Nella chiosa – un po' allusiva – a una sua nota sul romanzo, Salvatore Battaglia non esitò a definire quel fantomatico volume «un sortilegio» che ben poteva simboleggiare il senso dell'intero romanzo: come se, provando a interpretare l'allusione del grande filologo, quel libro gettato nel camino, fosse una

ragionevolmente arguire che qui Borgese metta insieme, nell'estrema e iperbolica rappresentazione di un mondo parallelo veicolata da quel libro, tutti i numerosi testi di teosofia (ma non mancarono romanzi né raccolte poetiche) comparsi in lingua tedesca tra la fine dell'Ottocento e i primi anni Venti, e che nel titolo riportano l'espressione *Leben nach dem Tode* (letteralmente 'la vita dopo la morte', l'aldilà), o *Jenseits* ('ciò che segue', che è "oltre"). E il suo bersaglio maggiore era verosimilmente Rudolf Steiner (che in un passaggio del testo viene espressamente e sarcasticamente dileggiato)[20], le cui conferenze venivano in quegli anni pubblicate a stretto giro dai seguaci; come quelle, tenutesi fra il novembre e il dicembre 1915, che recano, nel titolo del ciclo complessivo, proprio quell'espressione, *Schicksalsbildung und Leben nach Dem Tode*[21]: testi che in verità non si inoltrano in un'immaginifica descrizione di una quotidianità di vita, per le anime dei trapassati, esemplata su quella dell'esistenza terrena, ma postulano la verità di un «destino ulteriore delle anime umane, al quale esse sono sottoposte nell'esistenza universale cui la scienza dello spirito è anche indirizzata e che non si esaurisce nell'esistenza terrena e materiale»[22].

Pur nel crescente e costante rifiuto che Eliseo le oppone, quella vasta ed eterogenea letteratura con cui egli si confronta lo respinge e lo attrae[23], lo aiuta a

---

larvata *mise en abyme*, che trasformava in oltretomba il mondo abitato da Eliseo, popolato da individui che non si interrogano sul senso della vita e della morte: cfr. S. BATTAGLIA, *«I vivi e i morti» di Borgese: quarantadue anni dopo*, in «Il Mattino», 11 marzo 1965, poi in ID., *I facsimile della realtà*, Palermo, Sellerio, 1991, pp. 292-95, cit. a p. 295 (si cita dal volume).

[20] «– Sono stufo di queste favole – disse tornando indietro, nonostante i cenni premurosi che Ferrata gli faceva di calmarsi. – Stufo, stanco, disperato. Quando s'è ben bene concentrata l'attenzione si svi-lu-ppa-no gli organi della chia-ro-ve-ggenza superiore nel corpo a-strale. E come si chiamano? Fio-ri di loto si chiamano! E come sono? "Citeremo..." L'ho imparato a memoria. È Rudolf Steiner che parla, mica uno scribacchino qualunque; l'Aristotele del mondo astrale. "Citeremo il fiore di loto a due petali, collocato approssimativamente frammezzo alle sopracciglia, il fiore a sedici petali, nelle vicinanze della laringe; il fiore a dodici petali presso il cuore, e inoltre un quarto organo nel cavo dello stomaco." Specialmente questo fiore di loto in fondo allo stomaco mi dà fastidio. Indigesto. Ah! ah! ah!»: G. A. BORGESE, *I vivi e i morti*, op. cit., pp. 328-29. Il riferimento è a *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten*, di cui proprio nel 1922 era uscita l'ultima edizione in vita di Steiner, poi tradotta per la prima volta in Italia nel 1926: per le allusioni di Eliseo alla teoria dei «fiori di loto» (altrimenti detti «ruote» o – con termine sanscrito ormai universalmente noto – «*chakrams*»), cfr. il capitolo *Alcuni effetti dell'iniziazione*, in R. STEINER, *L'iniziazione: come si consegue la conoscenza dei mondi superiori?*, trad. di E. De Renzis, Bari, Laterza, 1926, pp. 102-41.

[21] Cfr. R. STEINER, *Formazione del destino e vita dopo la morte*, Milano, Editrice Antroposofica, 2009.

[22] Ivi, p. 11.

[23] «Strano! — pensava — gli uomini moderni, spiritisti e teosofi e tutti quanti, hanno scritto e vanno scrivendo un enorme ciclo d'oltretomba, in cui si descrive e si narra l'al di là press'a poco come nei poemi

definire la propria concezione di "resurrezione", che – ad esempio – non può coincidere con l'idea di una continua reincarnazione:

Quel vivere e rivivere e reincarnarsi di cui parlano i vostri teosofi, quel risuscitare coi debiti non pagati dell'esistenza anteriore, quel risorgere con rimorsi che non conoscono il peccato da espiare, amica cara, mi sembra una sorte terribile e infernale. Qual'è [*sic*] il Dio che vuole sovraccaricarci così? dite di che ci punisce tutti quanti? Mi pare bello che i morti dormano a lungo il sonno dei morti e che si risveglino un giorno col loro corpo giovane e gli occhi per vedere e le mani per stringere, ciascuno accanto a quelli che amò, sapendo il suo nome, ricordando il dolore. E fosse pure per un giorno solo, per un'ora sola, ma senza angoscia e fiacchezza, eroici, sani, fraterni! e poi sparire nella luce divina! perdersi! dimenticare per l'eternità! Mi| pare bella la Resurrezione della Carne! A questa voglio credere[24].

Anche la resurrezione corporea, che resta per Eliseo «la promessa più consolante nella fede di sua madre»[25], ha bisogno di una sorta di prova "misterica". La rivelazione finale giunge così solo dopo l'evento estremo in cui culmina la sua bulimica e affannosa ricerca di risposte: la partecipazione alla seduta spiritica[26] organizzata in casa dei Seragni, che abitano poco distante dalla Cascinetta. Trascinato nel clìmax della suggestione dalla medium Arianna, e avvertito «che la coscienza gli sfuggiva e che tutto di lui era spento, tranne gli occhi»[27], Eliseo vede

innanzi a sé, a tre, quattro passi di distanza, un'immagine stupefacente: sé medesimo […]. Pensò nettamente che per decidere s'egli vedesse se stesso bisognava che quell'immagine aprisse gli occhi, e fece uno sforzo per muoversi e, traversato il piccolo spazio, schiacciare col peso della sua viva realtà l'illusione. Ma vide

---

cavallereschi si narrava la storia. Qualche cosa di vero c'era in quei poemi; e chi sa che cosa è il vero e che cosa è il falso in queste scoperte!»: G. A. BORGESE, *I vivi e i morti*, op. cit., p. 221.

[24] Ivi, p. 333.

[25] Ivi, p. 277.

[26] Alcuni dettagli richiamano la nota (e ben più distesa, nella narrazione) seduta spiritica in cui è coinvolto Adriano Meis nel *Fu Mattia Pascal* di Luigi Pirandello: la stanza sgombrata per metà (solo «un angolo» in Pirandello) ; la «penombra bluastra» che pure Eliseo crede di vedere cosparsa «d'innumerevoli pagliette rosse brillanti» (contro la «semioscurità rossastra» creata dal «lume del famoso lanternino rosso» di Anselmo Paleari); la «mano diaccia» di Arianna, che siede accanto ad Eliseo (come «fredda e tremante» è quella di Adriana Paleari, che siede accanto ad Adriano Meis: e sul «discorso fitto fitto» delle loro mani, Pirandello costruisce il lungo intreccio narrativo che conduce al primo bacio fra i due personaggi): cfr., rispettivamente, G. A. BORGESE, *I vivi e i morti*, op. cit., pp. 342-45 (*passim*) e L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in ID., *Tutti i romanzi*, a cura di M. Costanzo e G. Macchia, Milano, Mondadori, 1973, vol. I, pp. 318-578: 493-506 (*passim*)

[27] G. A. BORGESE, *I vivi e i morti*, op. cit., p. 344.

l'immagine muovergli incontro per aderirgli petto a petto, per trasfondersi in lui, e cadde riverso con un tonfo, trascinando nella sua caduta il piccolo mobile e il lume, che si spense[28].

Nei quaranta giorni di convalescenza che seguirono la caduta, Eliseo stette «fra la vita e la morte, tra febbri roventi e silenzi esanimi»[29]: ed è in questo frangente che, dalla possibile narrazione di una necromanzia (nel suo senso etimologico di «[a]rte divinatoria, […] evocazione degli spiriti dei morti»[30]), Borgese fa invece scaturire un'esperienza opposta, a metà strada tra una catabasi e una visione spirituale ricevuta in sogno[31]. Una ricerca dettagliata di fonti specifiche della tradizione della visione (pagana e giudaico-cristiana), e di *topoi* così diffusi nell'immaginario letterario di ogni tempo e latitudine, non avrebbe, probabilmente, alcun esito particolarmente significativo, e non condurrebbe all'individuazione di un modello unico e riconoscibile che sia servito d'ispirazione a Borgese[32].

Ma alcuni elementi distintivi meritano a nostro avviso di essere segnalati. Lo scaturire della visione da un violento stato febbrile, che precipita il degente in una condizione di morte apparente («Egli era supino, terreo, con le mani scheletriche, e se apriva gli occhi parevano senza palpebre e senza sguardi»)[33] è un elemento costante nello schema delle visioni ultraterrene in epoca paleocristiana, almeno a partire dall'*Epistola XXII* di San Gerolamo alla discepola Eustochio[34], e confermato dai

[28] Ivi, pp. 345-46.
[29] Ivi, p. 349.
[30] *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di S. Battaglia, Torino, UTET, 1961, vol. XI, p. 300.
[31] Nel corso della sequenza narrativa Borgese utilizza in effetti il termine "visione", connotando quell'esperienza nei termini del genere letterario di diffusione medievale, ma va notato che Eliseo sogna spesso, e che sulla narrazione di quei sogni si fonda una parte del giudizio negativo sullo stile del romanzo: cfr. G. P. GIUDICETTI, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese. Una risposta alla crisi letteraria e di valori del primo '900*, Firenze, Franco Cesati, 2005, pp. 154-56.
[32] Ed è stato già notato che «[a]nche un uomo di ampie letture come Borgese è confuso trattando temi religiosi: nel calderone della sua ispirazione butta tutto ciò che per lui ha qualche collegamento con la spiritualità (la teosofia e l'esperienza mistica; la morte, l'aldilà e la preghiera […]), ma non è in grado di ricondurre quel magma a unità»: L. PARISI, *I vivi e i morti di G. A. Borgese*, op. cit., p. 68.
[33] G. A. BORGESE, *I vivi e i morti*, op. cit., p. 348.
[34] «Verso la metà della Quaresima, una febbre acuta, penetratami fin nel midollo delle ossa, invase il mio corpo già esausto, e, senza darmi un attimo di tregua — cosa davvero incredibile a dirsi — mi divorò a tal punto le misere membra, da lasciarmi soltanto le ossa malamente congiunte. Frattanto mi si preparavano i funerali; il mio corpo era già tutto freddo e soltanto nel cuore, tiepido appena, indugiavano i palpiti estremi del calore vitale, quand'ecco, all'improvviso, fui rapito in ispirito e trascinato davanti al tribunale del

Dialoghi di Gregorio Magno[35]; e la lunga sequenza narrativa dedicatale da Borgese ha inizio con stilemi tipici della *descensio ad inferos*, ma si dispone poi secondo un andamento "orizzontale", descrivendo un mondo che è, sì, "sotterraneo" ma si distende su una spazialità piana e parallela al mondo di sopra: ovvero, «l'andamento orizzontale del racconto serve […] a istituire una distanza, mentre l'opposizione tra i due mondi è verticale»[36].

La discesa procede in condizione di oscurità («il suo corpo, moveva verso lo spiraglio scuro dell'uscio, e vi s'introduceva, e proseguiva; ma quell'oscurità era infinita come il buio ch'è dentro alle pupille […]. Scendeva nella tenebra, senz'altro desiderio che di non toccare mai fondo»)[37]; e alla presenza di uno spirito guida, il fratello Michele defunto, che incarna la figura archetipica – nella letteratura apocalittica giudaica e cristiana[38] – dell'*angelus interpres*, cui sono affidate l'interpretazione e la spiegazione della visione:

> A un tratto udì una voce che gli disse all'orecchio: – Fratello! e, voltosi al suo fianco, intravvide un barlume e dentro il barlume un'immagine simile a quella di pocanzi e pure diversa […]. – Michele! – egli disse; e fu sorpreso di notare che la sua voce non sonava. – Ehi ! – disse l'altro – Ci si ritrova? Da queste parti! Ma anche la voce di Michele non si udiva: ed egli ne leggeva le parole dal moto delle labbra[39].

Come è stato notato, la visione presenta elementi di facile traduzione simbolica[40]: la «distesa piana traversata da fiumi lenti», l'immancabile nocchiero (un po' da

---

Giudice: ivi, così intensa era la luce e così vivo lo splendore irradiante dalla cerchia dei presenti che, gettatomi a terra, non ardivo sollevare lo sguardo»: SAN GIROLAMO, *Opere scelte*, a cura di E. Camisani, Torino, UTET, 2013 (edizione digitale), pos. 316.

[35] «Un soldato ammalatosi nella nostra città giunse agli estremi. Abbandonato il corpo, giacque esanime, ma presto vi ritornò e raccontò quel che gli era accaduto»: GREGORIO MAGNO, *Dialoghi*, IV, 37, cit. in *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti, modelli, testi*, a cura di M. P. Ciccarese, Firenze, Nardini, 1987, p. 133.

[36] C. SEGRE, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990, p. 18.

[37] G. A. BORGESE, *I vivi e i morti*, op. cit., p. 350.

[38] Cfr. D. DEVOTI, *I sogni tra giudaismo e nuovo testamento*, in *Somnia. Il sogno dall'antichità all'età moderna*, a cura di C. Buccolini e P. Totaro, Roma, ILIESI – CNR, 2020 (edizione digitale), pp. 141-66.

[39] G. A. BORGESE, *I vivi e i morti*, op. cit., p. 350.

[40] Cfr. G. P. GIUDICETTI, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese. Una risposta alla crisi letteraria e di valori del primo '900*, op. cit., p. 156.

operetta: «Un barchetto con un solo rematore e un panchetto nel mezzo s'accostava […]. Del rematore non si vedeva il viso, ma solo il vestito, ch'era bruno con larghi galloni d'argento»), il «passo leggero»[41]. L'arrivo di una moltitudine di «forme umane», rappresentato come un volo di stormi, evoca invece certe raffigurazioni di Hieronymus Bosch:

Michele accennava col dito a una breve distanza, ed Elìo vedeva, laddove un altro fiume o quello medesimo di dianzi si curvava ad ansa aprendo una specie di porto, una moltitudine immensa di forme umane approdare, forse volando, con un volo tacito e basso. Facevano una nube nera, del nero lucente che hanno i capelli neri. Ora anche accanto a sé Elìo vide sorgere forme volanti, a stormi, a squadre angolari come migrazioni d'uccelli, farfalle scure dall'ali macchiate di bianco, pipistrelli, gru volteggianti; riempivano l'aria di un odore slavato, di ombra su ombra, di uno squittio e pigolio, a esatti intervalli, che pareva giungere da lontananze precluse. Egli si sentiva dolere il cuore e si stringeva al fratello[42].

Nelle quattro pagine della sequenza non mancano però spie di un registro parodico[43], che interviene non appena il tono della descrizione tende a farsi un po' più alto e solenne, alludendo ad altre e più recenti "fonti":

Ora non si udiva più nulla nell'aria bassa e sulla terra piana, non si vedeva più nulla tranne un prato che finiva all'orizzonte ed era tutto fiorito di piccole cimette bianche. – Oh guarda – diceva al fratello. – Gli asfodeli! Ma Michele rispondeva alzando la voce, bruscamente. – Che asfodeli! In che libraccio l'hai letto? Non lo vedi ch'è il trifoglio ladino, quello della tua terra? Ce l'hai pure alla Cascinetta, che è tua. Che agricoltore sei, che non conosci nemmeno il ladino e t'impicci di quello che non sai, benedetto figliolo[44]?

Il «libraccio» cui allude Michele, che in questo caso sembra parlare a nome dell'autore, più che richiamare il modello autorevole dell'*Odissea* («…e presto giunsero al prato degli asfodeli, / dove hanno sede le anime, immagini degli estinti

[41] G. A. BORGESE, *I vivi e i morti*, op. cit., p. 351.
[42] Ivi, p. 352.
[43] Sulle più circostanziate riscritture parodiche del viaggio nell'oltretomba, nella letteratura italiana tra Otto e Novecento, cfr. G. POLICASTRO, *In luoghi ulteriori: catabasi e parodia da Leopardi al Novecento*, Pisa, Giardini, 2005.
[44] G. A. BORGESE, *I vivi e i morti*, op. cit., p. 354.

[…]»[45]) o l'omonimo componimento di Sergio Corazzini (che si chiude celebrando «…il triste giglio del cielo / da l'eterno ammonimento.»[46]), può – più probabilmente – riferirsi al *Piacere* di d'Annunzio, dove fanno capolino «gli asfodilli che illuminavano i sentieri dell'Ade»[47].

Ma tornando alle fonti più antiche, e avviandoci alla conclusione di queste note, se la diretta conseguenza del sogno narrato da San Girolamo fu «l'abbandono dei classici e della loro lettura per dedicarsi allo studio dell'ebraico e delle Scritture sacre»[48] (che pure ricalca latamente il progetto di vita ritirata espresso da Eliseo nell'*incipit* del romanzo), la lunga visione tratteggiata da Borgese conduce, sì, il protagonista alla scelta della fede, ma anche all'acquisizione di una precisa consapevolezza, del tutto opposta alla finalità stabilita dai modelli paleocristiani, geronimiano e gregoriano, secondo cui i personaggi, «trasportati miracolosamente nell'aldilà, ne ritornano per ammonire i viventi»[49].

Segnato dall'ineffabile risposta dello spirito-guida Michele («– Dov'è Dio? – Sss – faceva il fratello ponendosi l'indice sulle labbra»[50]), Eliseo sceglie infatti la fede e il silenzio insieme, avvertendo che «non si deve sapere nulla, nulla dell'al di là. Nulla […]. – Tutto è santo – concluse. – La vita. La risurrezione. Il sonno. La grande oscurità»[51]; è un "approdo" della coscienza che solo parzialmente lascia intravedere quello che è forse il vero punto di discontinuità nel percorso spirituale compiuto da Eliseo, giunto ormai, sul finire del romanzo, ad una consapevolezza sempre meno "mistica" e sempre più risolta sul piano etico ed estetico, condensata

[45] OMERO, *Odissea*, a cura di V. Di Benedetto, trad. di V. Di Benedetto e P. Fabrini, Milano, BUR, 2010, p. 1209.
[46] S. CORAZZINI, *Gli asfodeli*, in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P. V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1994, p. 29.
[47] G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, in ID., *Prose di romanzi*, a cura di A. Andreoli ed E. Raimondi, Milano, Mondadori, 1988, vol. I, pp. 3-358, cit. a p. 303. Sui rapporti tra Borgese e d'Annunzio; cfr. *D'Annunzio e la critica*, Atti del XIII convegno, Pescara-Penne, 10-12 maggio 1990, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani – Ediars edizioni, 1990: in particolare i saggi di G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Idee, pregiudizi e scarsa conoscenza*, pp. 37-56, specie le pp. 45-47; N. MINEO, *D'Annunzio nella critica dal 1903 al 1938*, pp. 93-118, alle pp. 99-102; R. COLAPIETRA, *Croce e crociani*, pp. 119-207, *passim*.
[48] L. GAMBERALE, *San Gerolamo intellettuale e filologo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, p. X.
[49] C. SEGRE, *Fuori del mondo*, op. cit., p. 28.
[50] G. A. BORGESE, *I vivi e i morti*, op. cit., pp. 353-54.
[51] Ivi, p. 358. L'estatica conclusione di Eliseo riecheggerà nel «Tutto è grazia» del *Diario di un curato di campagna* di Georges Bernanos: cfr. A. DI GRADO, *Al di là*, op. cit., p. 49.

tutta nei suoi nuovi propositi per gli anni a venire: « – Io sono tornato dalla morte, e voglio vivere il tempo che mi resta con pensieri di pietà e di bellezza»[52].

Andrea Schembari

[52] G. A. BORGESE, *I vivi e i morti*, op. cit., p. 357.

Sylvie de Gérard de Nerval : récit hybride et initiatique

Le poète doit tenir la balance égale entre
le monde physique de la veille et l'aisance du sommeil.

Réné CHAR

Recomposition

Nerval commence à écrire Sylvie *dans une période de relative détente psychique, pendant l'été de 1852*[1]*, et il y raconte, comme le remarque Paul Bénichou, le « tourment fondamental de sa vie »*[2]*. Contrairement à la réflexion de Franck Paul Bauman, le texte ne se présenterait pas « comme une recherche du temps perdu, où le temps se révèle perdu à jamais »*[3]*, mais plutôt comme un récit de recomposition des souvenirs du personnage à travers certaines étapes fondamentales de sa vie, selon une réflexion de Jean Richer*[4]*.*

Le processus de recomposition parviendrait à accomplir une série de révélations qui ont à la fois une fonction symbolique et narrative. Ce processus joue, enfin, sur deux champs, en tant que mécanisme qui structure toute la narration. D'un côté, à travers ses mouvements imprécis, il engendre la structure vague de l'histoire, qui est différente de celle de l'intrigue. De l'autre côté, il représente une astuce pour confondre les voix intra-diégétique et extra-diégétique, à travers des mécanismes de

---

[1] *La genèse de l'œuvre, toutefois, commence en 1849 quand, comme le remarque Jean Richer, « au chapitre X du* Marquis de Fayolle, *publié en feuilleton dans* Le Temps*, l'écrivain donnait une première ébauche de la délicieuse scène du simulacre de mariage, qui devait reparaître quelques années plus tard dans* Sylvie *»* (J. RICHER, *Expérience et création*, Paris, Hachette, 1963, p. 301).

[2] P. BÉNICHOU, *L'École du désenchantement*, dans ID., *Romantisme français II*, Paris, «Quarto» Gallimard, 1992, p. 1865.

[3] F. P. BOWMAN, *Gérard de Nerval. La conquête de soi par l'écriture*, Orléans, Paradigme, 1997, p. 207.

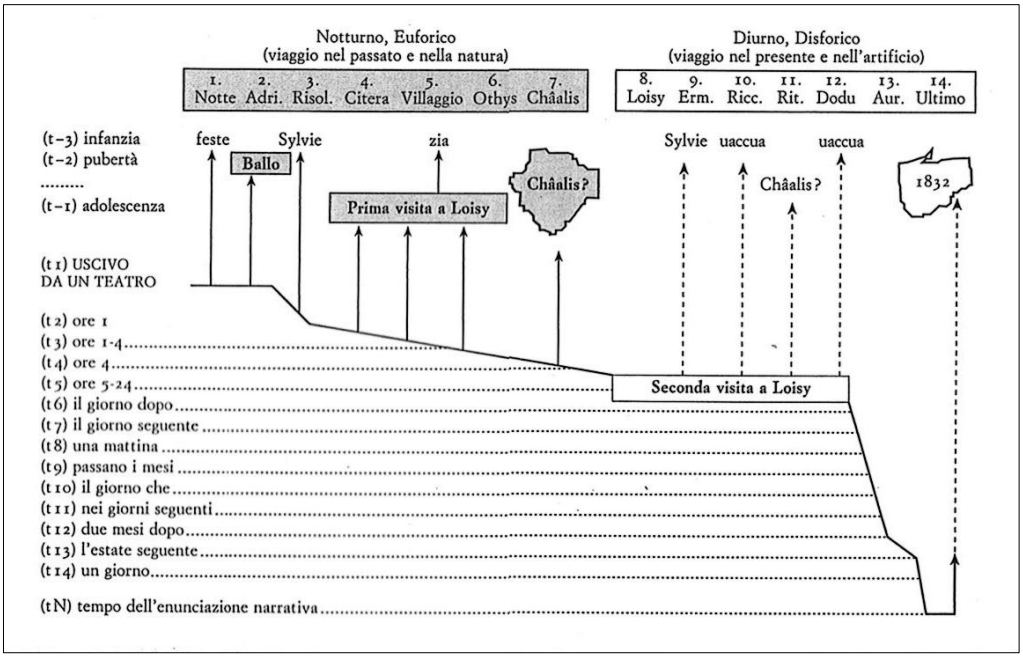
[4] J. RICHER, *Expérience et création*, op. cit., p. 303. *Nous souhaitons reprendre quelques intuitions des études de Richer qui – quoique parfois philologiquement peu exactes – ont subi une injuste* damnatio memoriæ. *Les remarques de Richer nous intéressent dans la mesure où elles nous offrent des vastes fondations pour une lecture symbolique l'œuvre nervalienne.*

métalepses[5] *parfois assez difficiles à saisir. Ce processus vise, dans tous les cas, à donner au récit une dimension organique, une vocation linéaire.*

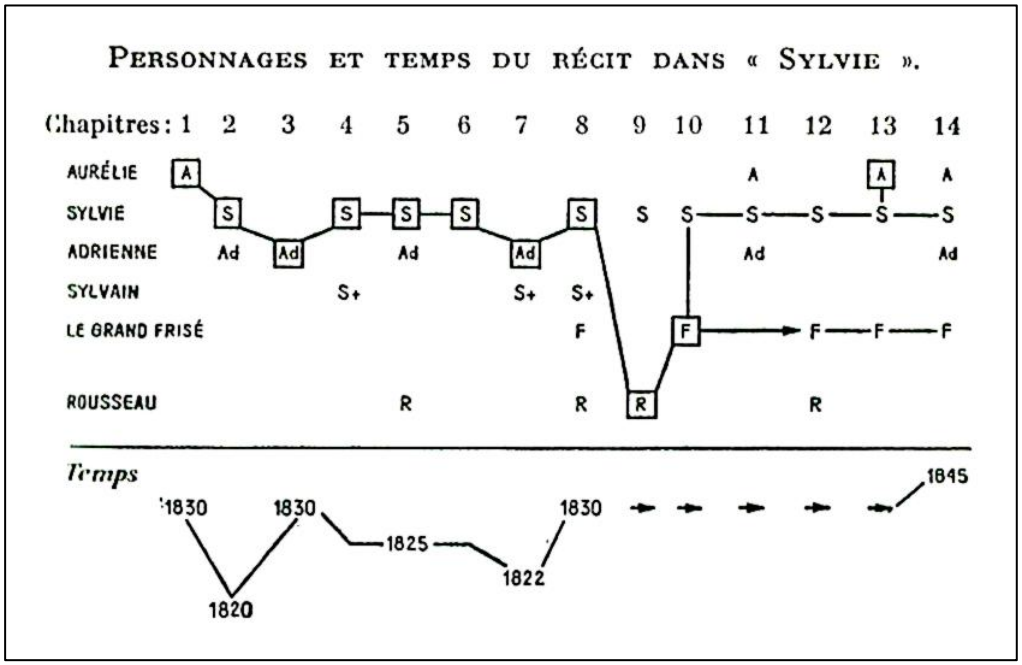
Un problème central, dans Sylvie, *réside dans le décalage entre le temps de l'intrigue et celui de l'histoire. Le problème de la reconstruction de l'histoire par rapport à l'intrigue a été analysé à plusieurs reprises, à partir des points de vue les plus différents. Umberto Eco*[6] (tab. 1), *par exemple, propose le cadre le plus complet. Il trace les contours d'une comparaison entre le temps de l'histoire et les étapes cruciales du récit, ces dernières étant situées à l'intérieur d'une partition construite sur deux séquences symétriques de chapitres* (1-7 : *séquence euphorique ou nocturne ; 8-14 : séquence dysphorique ou diurne). Jean Richer*[7] (tab. 2), *en revanche, se concentre sur un schéma assez simple, en rendant compte de l'apparition des personnages et des temps du récit, puisque c'est la charge symbolique des apparitions qui l'intéresse le plus.*

Par rapport à notre lecture, nous avons cru inutile d'approfondir cet aspect particulier et proprement insaisissable du récit, étant donné que, selon nous, ce décalage (entre le temps de l'intrigue et celui de l'histoire) a une valeur fonctionnelle et constituante, plutôt que structurante et fondatrice. Nous croyons pouvoir lire le récit d'une manière différente et, dans ce but, nous avons voulu distinguer deux dimensions particulières du récit : un récit naturel *et un* récit symbolique.

[5] G. GENETTE, *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004.
[6] U. ECO, *Jerard*, in Gérard de NERVAL, *Sylvie, ricordi del Valois*, éd. et trad. par U. Eco, Torino, Einaudi, 1989, pp. 107-13. *Nous employons ici la même numérotation des alinéas que l'édition d'Eco*.
[7] Ivi, p. 301.



Tab. 1 : *L'étude d'Umberto Eco sur le temps de l'intrigue et de l'histoire*.



Tab. 2 *: Le schéma de Jean Richer sur l'apparition des personnages et le temps du récit.*

Le récit hybride

Avant toute chose, Sylvie *est un* récit. *Face à une narration, on a spontanément l'habitude de s'interroger sur le genre littéraire de référence, sur son genre* naturel,

qu'il soit plus ou moins explicite, plus ou moins défini. C'est à partir de cette interrogation que nous avons réfléchi sur notre lecture de la nouvelle et, pour introduire nos argumentations, nous souhaitons d'abord nous attarder sur quelques réflexions de Jean-Nicolas Illouz, qui concernent précisément les genres littéraires dans Sylvie.

Illouz[8] *a remarqué la façon dont la nouvelle présente une poétique hybride qui mêle au moins trois genres : l'idylle, l'élégie et la satire. Selon Illouz, qui emprunte les définitions des trois genres à Schiller, ceux-ci se développent autour des personnages, des thématiques et des références intertextuelles*.

Le genre dominant *reste l'idylle, comme l'avait déjà remarqué Henri Bonnet*[9]*, et comme en témoigne l'auteur lui-même dans une lettre à Maurice Sand : « C'est une sorte d'idylle, dont votre illustre mère est un peu cause par ses bergeries du Berry. J'ai voulu illustrer aussi mon Valois »*[10] *; de même, Théophile Gautier avait parlé de* Sylvie*, dans un célèbre article paru dans Le Moniteur Universel le 25 février 1854, comme d'une « idylle des environs de Paris » digne d'être située « aux lisières des forêts d'Arcadie ». L'élégie s'explicite, selon Illouz, autour du personnage de Sylvie et de son monde champêtre, du thème de l'amoureux et de la bergère, ainsi qu'à travers une série de références intertextuelles*[11] *et figuratives*[12] *qui se situent dans une tradition notamment idyllique. Nerval parcourt, de plus, tous les* chronotopes *de l'idylle, notamment décrits par Mikhaïl Bakhtine. En premier lieu,*

---

[8] J.-N. ILLOUZ, *Nerval, "sentimental" et "naïf" : l'idylle, l'élégie et la satire dans Sylvie*, in « Europe », CMXXXV, 2007, pp. 122-41 ; ID., Sylvie *de Nerval et les genres lyriques : l'idylle, l'élégie, la satire*, Conférence du 22 janvier 2014, visible et téléchargeable en ligne (canal-u.tv), durée min. 127.

[9] H. BONNET, *Idyllique* Sylvie *ou "L'astre trompeur d'Aldebaran"*, in « Cahiers Gérard de Nerval », VI, 1983, pp. 2-7.

[10] G. de NERVAL, *Lettre adressée à Maurice Sand le 5 novembre 1853*, in ID., *Œuvres complètes*, 3 voll., Paris, éd. de J. Guillaume et Cl. Pichois, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1993, pp. 819-20.

[11] *Au chapitre XIV : Salomon Gessner ; Jean-Antoine Roucher ; le* Werther *de Johann Wolfgang von Goethe ; enfin, Jean-Jacques Rousseau à travers la référence aux « bosquets de Clarens » empruntée à* La Nouvelle Héloïse.

[12] *On signale quelques exemples : le tableau de Jean-Baptiste Greuze (chap. VI) [*L'Accordée de village, *huile sur toile, 1761, 92 × 117 cm, Musée du Lou*vre (INV 5037)] ; *des « estampes d'après Boucher » et « toute une série encadrée de gravures de l'*Émile *et de la* Nouvelle Héloïse, *par Moreau » (chap. IX) ; ou encore, une indication métapoétique explicite (chap. X) : « l'antique trumeau, où se voyait un berger d'idylle offrant un nid à une bergère bleue et rose ».*

l'idylle se manifeste « par une relation particulière du temps à l'espace »[13]*, et ses péripéties se développent autour d'un microcosme compact qui « se limite strictement à un très petit nombre de faits essentiels : l'amour, la naissance, la mort, le mariage, le labeur, le boire et le manger »*[14]*. En deuxième lieu, l'idylle témoigne d'une « fusion de la vie humaine et de la vie de la nature »*[15]*. Certes, les couleurs du Valois contrastent avec les mouvements rapides et les mœurs mondaines de la ville industrialisée, mais c'est en effet sur des dissonances que se fonde ce récit composite : l'idylle de Nerval est chargée d'un sentiment de nostalgie.*

En ce qui concerne l'élégie, Illouz observe comment celle-ci se révèle à travers le sentiment mélancolique qui investit l'idylle. Si ce dernier représente un idéal réalisé*, mais dans une dimension champêtre – et renvoie à un temps suspendu, en inspirant une nostalgie du passé –, l'élégie incarne véritablement, selon la définition de Schiller, un* idéal perdu *qui s'est retiré de la réalité, une nostalgie, une absence. L'élégie, selon la comparaison d'Illouz, accompagne l'idylle comme la religieuse (Adrienne) accompagne la petite paysanne (Sylvie). Illouz suggère alors de lire les traits élégiaques du récit – pour ainsi dire, métapoétiquement – à travers les caractéristiques du personnage d'Adrienne qui contrastent avec celles de Sylvie. Le registre soutenu qui distingue les apparitions d'Adrienne s'oppose alors à un autre plus quotidien qui appartient au monde de Sylvie. On pourrait décliner cette opposition par plusieurs points de vue. Yves Bonnefoy, par exemple, considère que si « Sylvie représente l'expérience de l'immédiat, du plein du monde, […] Adrienne est [...] troublée désormais par le travail des mots sur le monde »*[16]*. Adrienne symbolise alors une expérience de la nature qu'on pourrait définir de deuxième niveau. Alors que la nature de Sylvie évoque l'expérience de l'*immédiat*, le personnage d'Adrienne évoquera plutôt celle du* détachement *et, d'une certaine façon, de l'artifice. Son chant*

[13] M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, trad. par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978 ; rééd. coll. « Tel », 1987, p. 366.
[14] Ivi, p. 368.
[15] Ibidem.
[16] Y. BONNEFOY, *La Poétique de Nerval*, in « Cahiers Gérard de Nerval », X, 1987, pp. 2-8, cit. p. 6.

rappelle « les malheurs d'une princesse enfermée dans sa tour » (II.3). Ginette Michaud reprend ainsi cette antinomie :

Adrienne est liée au Valois des XVe et XVIe siècles, à la musique italienne et religieuse, à Pétrarque, Dante et Francesco Colonna ; Sylvie au Valois du XVIIIe siècle, celui de Jean-Jacques Rousseau et de La nouvelle Héloïse*, du retour à l'Antiquité grecque, au Valois païen avec ses temples d'Uranie, de la Sagesse, de Minerve souriante*[17].

Même au niveau du rythme et de la sonorité textuelle, on pourrait percevoir un changement de perspectives entre Adrienne et Sylvie. Comme l'a remarqué Raymond Jean,

lorsqu'il présente Sylvie, Gérard note : « Sylvie une petite fille du hameau voisin, si vive et si fraîche… » ; il nous décrit ensuite « une blonde grande, et belle, qu'on appelait Adrienne ». L'opposition des rythmes est une opposition des structures[18].

Illouz préfère parler, pour sa part, d'une esthétique du « joli » pour Sylvie, et du « sublime » pour Adrienne[19].

En troisième lieu, c'est à l'intérieur du dernier chapitre que se développe, selon Illouz, la satire. Déjà, l'incipit révèle une ironie qui se sert d'une métaphore théâtrale : « Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je paraissais aux avant-scènes en grande tenue de soupirant » (I.1), mais c'est au dernier chapitre que la satire s'incarne plus clairement. Illouz remarque, à ce propos, comment plusieurs traits décrivent la chute d'un personnage désormais désenchanté, un Werther « moins les

[17] G. MICHAUD, *La lettre et la voix. Voix musicales et scintillation du sens dans Sylvie de Gérard de Nerval*, in ID., *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov : essai de psychanalyse lacanienne*, ERES, 2008, pp. 95-96.

[18] R. JEAN, *La poétique du désir. Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 188.

[19] *Voir, à ce propos, le passage suivant (notre italique) : « Indifférente aux souvenirs du philosophe genevois, elle cherchait çà et là les fraises parfumées, et moi, je lui parlais de la Nouvelle Héloïse, dont je récitais par cœur quelques passages. "Est-ce que c'est* joli *? dit-elle. – C'est* sublime. *[…]" » (*Sylvie, *V.5).*

pistoles » qui s'excuse pour son « style vieilli ». Il s'agit peut-être, en suivant la suggestion d'Illouz, du passage d'un esprit encore proprement romantique à une attitude réaliste qui se réfugie dans l'ironie à cause des douleurs du désenchantement. Selon Illouz, cet écart entre l'idéal et la réalité semble être même se manifester par le style, comme si Nerval, à plusieurs reprises, voulait parodier le ton élégiaque de Chateaubriand ou de Lamartine : « Ermenonville ! pays où fleurissait encore l'idylle antique, – traduite une seconde fois d'après Gessner! » (XIV.2). Ce bouleversement final incite Illouz à envisager l'idée selon laquelle Sylvie *serait un texte authentiquement ironique. Il emprunte à Schlegel la définition d'ironie comme d'une* poésie de la poésie*, c'est-à-dire une poésie « qui montre et qui démontre la poésie qu'elle est, une poésie qui déconstruit la poésie »*[20]*. L'ironie serait enfin, par conséquent, une preuve et une épreuve de la maîtrise de l'esprit, ce qui indiquerait une conscience lucide de l'écrivain, en opposition avec sa maladie mentale.*

Il est crucial, par exemple face aux lectures plus proprement narratologiques, de remarquer la richesse poétique de Sylvie *et la pluralité de ses possibilités de lecture. Illouz nous donne une piste précieuse que nous voulons suivre pour arriver, en revanche, à des conclusions différentes, mais complémentaires.*

À notre avis, à part le fait de témoigner d'une diversité de formes et d'une variété de thèmes, cette composition hybride ne révèle pas la structure profonde de Sylvie*, mais au contraire nous interroge, avec plus d'attention, sur la nature même de la nouvelle : ni idylle ni satire, mais l'une et l'autre à l'unisson ? L'hybridation nous incite, enfin, à trouver un point commun, un fil rouge, un squelette littéraire, qui puisse contempler toutes les lectures envisageables. En deçà des récits possibles, éventuels, contingents, quel serait le récit général, autrement dit le* récit naturel *? C'est à partir d'une réflexion sur l'idylle que nous avons cherché à esquisser certains traits de ce récit fondateur.*

[20] J.-N. ILLOUZ, Sylvie *de Nerval et les genres lyriques : l'idylle, l'élégie, la satire*, cit., min. 57.

Le récit naturel

Bakhtine a remarqué combien l'élément idyllique est déterminant dans le "roman des générations" (Thackeray, Freitag, Galsworthy, Thomas Mann) : « là, c'est le plus souvent la destruction de l'idylle ou des relations familiales idylliques et patriarcales qui sert de thème majeur »[21]*. Le thème de l'« idylle détruite » devient alors prépondérant à la fin du XVIII*[e] *siècle et dans la première moitié du XIX*[e] *siècle, et est manifesté « tant par les différentes manières de concevoir et d'apprécier le monde idyllique qui disparaît, que par la diversité des jugements sur sa force destructrice : le nouveau monde capitaliste »*[22]*. C'est à ce point culminant de sa décomposition que le genre de l'idylle s'interpénètre avec celui du roman d'apprentissage.*

À ce petit monde voué à sa perte s'oppose un monde vaste, mais abstrait, où les individus sont détachés, égoïstement renfermés, cupides et terre à terre, où le labeur est diversifié et mécanisé, où les objets ne dépendent pas du travail personnel. Ce grand monde il faut le reconstruire sur des bases nouvelles, le rendre proche, l'humaniser, lui découvrir une relation neuve avec la nature : non pas la petite nature du coin familial, mais la vaste nature du monde immense, avec tous les phénomènes du système solaire, les richesses tirées des entrailles de la terre, la multiformité géographique des pays et des continents. À la place de la société idyllique bornée, il est indispensable d'en trouver une autre, capable d'embrasser l'humanité entière. C'est ainsi que, grossièrement défini, ce problème se pose dans l'œuvre de Goethe de façon particulièrement nette dans la deuxième partie du Faust *et dans les* Années d'apprentissage*, également chez d'autres auteurs des mêmes tendances. L'homme doit s'éduquer ou se ré-éduquer, afin de pouvoir vivre dans ce monde large et inconnu ; il doit s'assimiler et s'apparenter à lui. Selon la définition de Hegel, le roman doit former l'homme pour sa vie dans une société bourgeoise, formation qui entraîne la rupture de tous les anciens liens idylliques et l'*expatriement *de l'homme. Ici, le processus de rééducation personnelle se mêle à celui de la démolition et de la reconstruction de toute la société, c'est-à-dire au processus historique*[23].

De cette interpénétration, Sylvie *semble déjà présenter plusieurs caractéristiques. On peut évoquer, en suivant les considérations d'Illouz, l'« idylle détruite » comme étant le fond naturel d'une inspiration élégiaque qui est imprégnée de la nostalgie d'un idéal perdu. Ou encore, on peut rappeler, avec Cécile Gauthier, que le récit nervalien semble avoir certains traits d'un « récit villageois » qui, au lieu*

[21] M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, cit., p. 374.
[22] Ivi, pp. 374-75.
[23] Ivi, p. 375.

d'insister sur le retour à l'attachement au lieu, mettrait l'accent sur un sentimentalisme tragique et nostalgique, « entre désir du retour et appel de l'ailleurs »[24].

Dans ce cadre, on peut relever au moins deux mouvements de ce que Gauthier appelle – d'après Barbara Cassin[25] *– une « tension interne à la nostalgie »*[26] *: un mouvement externe, et un autre interne. D'un côté, l'opposition* externe *ville/campagne exprime bien une atmosphère d'«* expatriement *» depuis une véritable Arcadie à une réalité bousculée par les nouveaux mouvements d'une « époque étrange, comme celles qui d'ordinaire succèdent aux révolutions ou aux abaissements des grands règnes » (I.4). De l'autre côté, elle communique la structure circulaire du temps qui témoignerait de la nostalgie d'un ailleurs et qui, comme l'a observé Georges Poulet, ne fait qu'exprimer la « désagrégation du monde intérieur […] par disparition, dispersion ou dépérissement »*[27]*. Nerval parvient, à travers ses « courses égarées » (V.4), à accomplir son désenchantement final, et ensuite, selon la formule d'Hegel, une* adaptation *à la réalité.*

> *La fin de ce genre d'années d'apprentissage consiste en effet en ceci que le sujet finit par s'émousser les cornes et s'assagit, s'adapte avec ses souhaits et ses opinions aux conditions et réalités existantes et à ce qu'elles ont de raisonnable, prend sa place de maillon dans la chaîne du monde et y acquiert un point de vue approprié*[28].

À travers ce bref préambule, nous avons esquissé les traits introductifs utiles à la poursuite de notre argumentation. Notre but est de relever la structure typique d'un roman d'apprentissage à l'intérieur de Sylvie. *C'est cette structure qu'on*

---

[24] C. GAUTHIER, *Échos du récit villageois dans* Sylvie. *Scènes de retour au pays natal*, in « Revue Nerval », III, 2018, pp. 49-62, cit. p. 62.
[25] B. CASSIN, *La Nostalgie*. *Quand donc est-on chez soi? Ulysse, Énée, Arendt*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2018.
[26] C. GAUTHIER, *Échos du récit villageois dans* Sylvie. *Scènes de retour au pays natal*, in « Revue Nerval », III, 2018, pp. 49-62, cit. p. 62.
[27] G. POULET, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Librarie Plon, 1961, p. 261.
[28] G. W. F. HEGEL, *Cours d'esthétique*, 3 voll., trad. par J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Aubier, Éditions Hotho, 1996, t. II (sez. 3 III 2 c), p. 208.

appellera le récit fondateur, ou le récit naturel. *Il convient d'introduire, au début, certains rudiments qui concernent la théorie du roman d'apprentissage. Nous considérons, à ce propos, comme prototype de ce genre de roman,* Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister *de Johann Wolfgang von Goethe. Sans trop s'enfoncer dans la grande forêt de la théorie du roman, on se contentera de tracer certains contours principaux.*

Pour donner une définition de roman d'apprentissage *ou de* roman d'éducation, *on peut se tourner vers les réflexions de Georg Lukács :*

> *Il s'agit ici de chercher, entre un idéalisme abstrait entièrement dirigé vers l'action et le romantisme qui l'intériorise et la réduit à une contemplation, une voie moyenne. L'humanité, en tant que disposition d'esprit fondamentale de ce type de structuration, exige un équilibre entre l'action et la contemplation, entre la volonté d'intervenir efficacement dans le monde et l'aptitude réceptrice à l'égard de celui-ci. C'est ce qu'on appelle le* roman d'éducation[29].

Cette tension, entre monde externe et interne, action et contemplation, dans la quête d'une synthèse, semble être la marque du roman d'apprentissage. À l'intérieur de ce genre de récit « ce qui conditionne le type d'homme et la structure de l'intrigue, c'est la nécessité formelle que la réconciliation entre l'intériorité et le monde soit problématique et pourtant possible, qu'on soit contraint de la chercher au prix de difficiles combats et de pénibles errances, mais qu'on soit en mesure cependant de l'atteindre »[30]*. En ce qui concerne* Wilhelm Meister, *par exemple, le thème est, selon Lukács, la réconciliation « de l'homme problématique – dirigé par un idéal qui est pour lui expérience vécue – avec la réalité concrète et sociale »*[31]*. L'intériorité se présente alors « comme un postulat et une entité rivale de la réalité extérieure »*[32]*, et peut être considérée, d'une part, comme*

[29] G. LUKÁCS, *"Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister" comme tentative de synthèse*, in ID., *La théorie du roman*, trad. par Jean Clairevoye, Paris, Éditions Denoël, 1968 ; rééd. Gallimard, coll. « Tel » (*ouvrage reproduit par procédé photomécanique*), 1989, p. 134.
[30] G. LUKÁCS, *"Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister" comme tentative de synthèse*, cit., p. 131.
[31] Ibidem.
[32] Ivi, p. 132.

un idéalisme élargi et, par conséquent, adouci, devenu plus souple et plus concret, et, d'autre part, un élargissement de l'âme qui aspire à vivre non dans la contemplation, mais dans l'action, en exerçant une influence efficace sur la réalité. Cette intériorité occupe de la sorte une position intermédiaire entre l'idéalisme et le romantisme, et, cherchant en elle-même une synthèse et un dépassement de l'un et l'autre, elle est rejetée par tous les deux comme un compromis[33].

À travers la chaîne de ces antinomies (externe/interne ; macro/micro ; contemplation/action), nous pouvons alors distinguer les contours d'une impulsion de la pensée qui se dispute entre une âme romantique et une autre idéaliste. Il s'agit exactement du genre de mouvement dans lequel on a voulu situer, à l'intérieur de cette étude, l'inspiration de Nerval et, à l'intérieur de Sylvie*, la formation d'un récit hybride. Une quête de synthèse caractérise l'âme du soupirant nervalien. Mais « le dénouement » (XIII.10) lui échappe jusqu'à la fin.*

L'opposition entre Adrienne et Sylvie, moteur fondateur de toutes les autres antinomies, s'anéantit à la fin du récit (« Les illusions tombent l'une après l'autre », XIV.1). Cet anéantissement symbolise, en dernière analyse, un retour *à la réalité : les antinomies s'annulent face à la vérité nue. C'est Aurélie qui participe à la désillusion et à ce* retour *:*

Vous ne m'aimez pas! Vous attendez que je vous dise : La comédienne est la même que la religieuse ; vous cherchez un drame, voilà tout, et le dénouement vous échappe. Allez, je ne vous crois plus!
Cette parole fut un éclair. Ces enthousiasmes bizarres que j'avais ressentis si longtemps, ces rêves, ces pleurs, ces désespoirs et ces tendresses,… ce n'était donc pas l'amour? Mais où donc est-il? (XIII.10)

Il s'agit d'un retour douloureux, qui ne s'accomplit pas dans une fin heureuse. Le personnage, peu à peu, perd tout espoir de réaliser son rêve d'amour et est obligé, enfin, d'admettre ses « irrésolutions » et ses « caprices » (VIII.8).

En effet, la marque d'un roman d'apprentissage ne réside pas forcément dans un accomplissement à l'intérieur d'une « réalité concrète et sociale », toujours selon

[33] Ibidem.

une expression de Lukács. Un apprentissage, comme l'observe Alberto Beretta Anguissola, n'est pas nécessairement une ascension vers le mieux, il peut s'accomplir aussi par un sentiment de désespoir.

Un apprentissage n'est pas nécessairement une ascension vers le meilleur, il n'ouvre pas toujours la porte au triomphe de la plénitude. Il peut aussi consister en l'expérience douloureuse et infructueuse du "vrai aride". Ce n'est pas un hasard si les apprentissages *les plus emblématiques de la fiction française du XIXe siècle – ceux de Julien Sorel, Lucien de Rubempré, Fabrice del Dongo et Frédéric Moreau – se terminent tous les quatre, du moins en apparence, de la pire des manières : la condamnation à mort, le suicide, l'enfermement volontaire dans une chartreuse, une démence sénile précoce, obtuse et contente d'elle-même*[34].

Le trait distinctif d'un récit d'apprentissage, il faudra alors le chercher dans la quête et dans les mouvements qu'elle engendre, plutôt que dans l'accomplissement de celle-ci ; dans le mécanisme des oppositions, plutôt que dans leur synthèse effective. Les thèmes ainsi traités nous permettent donc d'apparenter Sylvie *à ce genre de récit.*

Même en termes de structure, on pourrait relever plusieurs analogies. Encore une fois, c'est le Meister *qui nous donne des occasions de réfléchir. Lisons comment Anguissola trace les sujets narratifs principaux du roman goethien :*

Au cours de ses Années d'apprentissage*, Wilhelm rompt d'abord avec son père pour suivre une troupe de comédiens ambulants, mais au fil de diverses expériences, y compris des expériences amoureuses et douloureuses, et surtout grâce à l'encadrement d'un groupe de personnalités supérieures qui prennent soin de le guider vers la sagesse (la "Société de la Tour"), le jeune rebelle rectifie peu à peu le tir, se marie, accepte de jouer un rôle constructif dans la société et revient dans la bonne direction*[35].

Les motifs du voyage, du théâtre, des expériences amoureuses, de l'ascension sociale, du mariage, sont tous présents clairement à l'intérieur de Sylvie. *Même*

[34] A. B. ANGUISSOLA, *Il romanzo francese di formazione*, Bari, Laterza, 2009, p. 11 [*notre traduction*].
[35] Ivi, p. 9 [*notre traduction*].

l'idée de la société de la Tour trouve son analogue dans le sujet narratif « d'un cercle où l'on soupait en grand nombre, et où toute mélancolie cédait devant la verve intarissable de quelques esprits éclatants, vifs, orageux, sublimes parfois » (I.5). Il est aussi vrai que dans Sylvie *le personnage n'arrive pas à la « (re)construction d'une totalité »*[36] *qui est la véritable essence de la* Bildung *goethienne ; il s'agit plutôt d'une atténuation des passions de la jeunesse, d'une acceptation placide (un peu ironique) de la réalité, comme l'a remarqué encore une fois Illouz par rapport à la satire. Finalement, on remarque comment les trois genres (idylle, élégie et satire) relevés par Illouz trouvent, à l'intérieur de la forme du récit d'apprentissage, leur macrostructure accomplie.*

En dernière analyse, il nous semble que l'idée d'un certain profit, *cependant, caractérise même la* Bildung *de Nerval. Il ne s'agit pas, comme on l'a remarqué, d'un profit dans la vie sociale, amoureuse, littéraire. Ce profit est évidement ailleurs, et peut-être a-t-il déjà été anticipé dans le premier chapitre :*

> *L'ambition n'était cependant pas de notre âge, et l'avide curée qui se faisait alors des positions et des honneurs nous éloignait des sphères d'activité possibles. Il ne nous restait pour asile que cette tour d'ivoire des poètes, où nous montions toujours plus haut pour nous isoler de la foule. A ces points élevés où nous guidaient nos maîtres, nous respirions enfin l'air pur des solitudes, nous buvions l'oubli dans la coupe d'or des légendes, nous étions ivres de poésie et d'amour. (I.4)*

La souffrance et la tribulation s'apaisent, à la fin, grâce à la conquête de la connaissance : « Les illusions tombent l'une après l'autre, comme les écorces d'un fruit, et le fruit, c'est l'expérience. Sa saveur est amère ; elle a pourtant quelque chose d'âcre qui fortifie » (XIV.1). L'acceptation de cette amertume et la maîtrise acquise par l'expérience représentent la vraie victoire du personnage. C'est dans la dimension psychique et invisible, de fait, que quelque chose s'accomplit.

[36] Ibidem [*notre traduction*].

Sous la structure évidente du récit, on pourrait alors discerner un autre récit, moins évident, mais également fondateur (et peut-être plus que le premier). C'est celui qu'on a appelé le récit symbolique. *Quand Wilhelm Dilthey observe que même Goethe « cherche à exprimer son expérience intime, le travail de création qu'il opère sur lui-même »*[37]*, en effet on se rend compte que dans le* Meister *« la face toujours soustraite à l'observation de la vie psychique » avec « tout son fonctionnement et sa profondeur » sont « portés au jour »* [38]*. En revanche, chez Nerval, cette dimension psychique, bien que présente, se compose d'une série d'allusions et réflexions dont le sens fondamental reste caché sous la structure manifeste du récit.*

L'« imagination poétique » (selon une expression de Dilthey) agit donc d'une façon différente dans le Meister *et dans* Sylvie, *mais elle reste, en tous cas, « intimement liée à l'ensemble du psychisme »*[39]*. C'est-à-dire que tout outil de la création poétique vise à créer un ensemble cohérent dans le récit, et non seulement à reproduire des effets stylistiques, lyriques ou narratifs.*

On introduit le dernier chapitre par une question empruntée à Dilthey : « Quel est le rapport entre l'expérience accumulée et l'imagination librement créatrice, entre la reproduction de formes, de situations et de destins, et leur création ? »[40]*. Autrement dit, quel est le rapport entre la dimension proprement formelle du récit et les mouvements de l'esprit auxquels Nerval fait allusion ? Le rapport, selon nous, est un rapport symbolique.*

Le récit symbolique

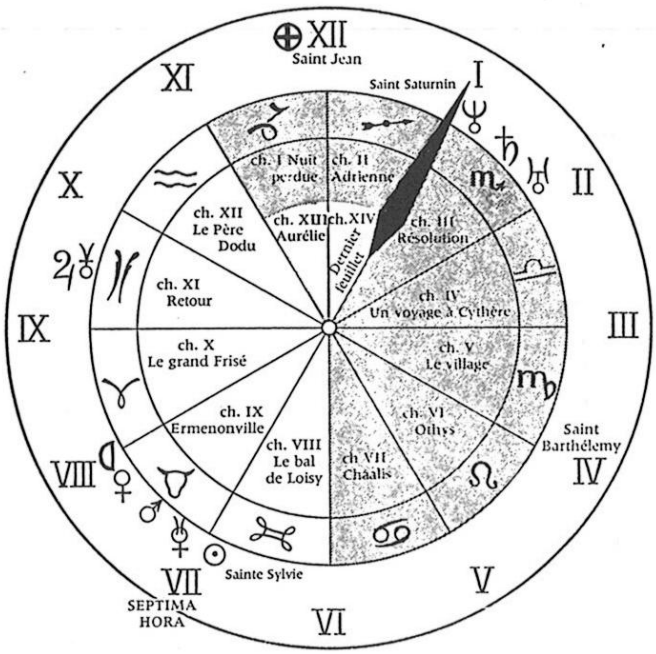
Georges Poulet[41] *a déjà analysé la structure symbolique de* Sylvie *en décrivant une division du récit en deux moitiés : sept chapitres de rêveries et de réminiscences,*

---

[37] W. DILTHEY, *Expérience vécue et poésie*, in ID., *Écrits d'esthétique suivi de La naissance de l'herméneutique*, éd. de S. Mesure, trad. par D. Cohn et E. Lafon, Paris, Les Éditions du Cerf, 1995, p. 241.
[38] Ibidem.
[39] W. DILTHEY, *L'imagination poétique* », in ID., *Écrits d'esthétique…*, cit., p. 231.
[40] Ivi, p. 229.
[41] G. POULET, *Sylvie ou la pensée de Nerval*, in ID., *Trois essais de mythologie romantique*, Paris, José Corti, 1966, pp. 11-80.

sept chapitres consacrés à la réalité actuelle. Toutefois, c'est à Richer qu'il faut reconnaître une première lecture organique du récit comme « une spirale évolutive *et non un cercle fermé »*[42].

Selon Richer, Sylvie *est organisée sur une «* remontée du zodiaque *»*[43] (tab. 3) *et à chaque chapitre Nerval fait allusion à un signe zodiacal, en particulier en se référant à son propre thème de nativité.*



Tab. 3 : *La roue zodiacale de* Sylvie *selon l'étude de Jean Richer.*

L'analyse astrologique à laquelle nous venons de nous livrer nous a permis de discerner que Gérard, dans Sylvie, *a joué simultanément ou successivement sur trois registres :*

1) *Du chapitre I au chapitre VIII, il décrit ce qui se passe dans la conscience du narrateur de* onze heures du soir à sept heures du matin *et suit, à peu de chose près, la ronde des heures.*
2) *Il superpose à une pendule ordinaire l'*horloge cosmique *et remonte un peu plus d'un zodiaque complet (quatorze signes) du Capricorne au Sagittaire (le Capricorne et le Sagittaire étant deux fois représentés). Des correspondances multiples s'établissent entre les signes et les chapitres de la nouvelle.*
3) *Enfin Gérard place dans le zodiaque les éléments principaux de son thème de nativité.*

---

[42] J. RICHER, *Gérard de Nerval. Expérience vécue et création ésotérique*, Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 1987, p. 267.

[43] *Pour une lecture* zodiacale *de* Sylvie *voir* : J. RICHER, Sylvie, *ronde des heures et allégorie néo-platonicienne. Le zodiaque et les planètes. Le septénaire*, in ID., *Gérard de Nerval. Expérience vécue et création ésotérique*, cit., p. 251.

L'ensemble du système est gouverné par la position de l'Ascendant dans le thème natal, au début du signe du Sagittaire, et par l'assimilation du zodiaque à une horloge. Puisque l'aiguille remonte le zodiaque, on a, en quelque sorte, un thème progressé transformé en histoire*, puisque c'est précisément de cette manière que les astrologues cherchent à prévoir les événements de la vie. Notons aussi que cela revient à considérer les signes dans leur ordre réel, celui qu'ils ont dans le ciel*[44].

Bien qu'audacieuse, la lecture de Richer nous offre plusieurs intuitions fondamentales. Il s'agit de considérer deux structures dominantes dans le récit : une structure circulaire et une autre linéaire.

D'un côté, la mythanalyse des signes zodiacaux et de leurs déclinaisons symboliques inspire à Richer une lecture circulaire du récit qui s'apparenterait à un « jeu de l'oie »[45] *par étapes allégoriques, tout en suivant les* heures *de l'horloge cosmique. Ce macro-système est d'ailleurs tout à fait cohérent avec la dimension spatio-temporelle circulaire de* Sylvie*, ainsi que l'a étudiée, par exemple, Poulet*[46]*. En second lieu, nous semble-t-il, c'est la dimension linéaire qui caractérise d'une façon profonde la structure du récit symbolique, et qui influence davantage, au niveau microcosmique, tous les épisodes constituant les chapitres. Pour éclairer la nature de cette dimension linéaire, il convient de réfléchir sur l'ouvrage qui nous semble être le premier modèle narratif de l'auteur, ainsi qu'une source intertextuelle fondamentale (par ailleurs, non seulement dans* Sylvie *mais aussi dans d'autres ouvrages nervaliens) :* l'Hypnérotomachie *de Francesco Colonna*[47].

Le modèle le plus immédiat de Nerval écrivant son récit initiatique de Sylvie *semble avoir été l'*Hypnérotomachie *de F. Colonna. Ce n'est pas par hasard que, dans le chapitre VII, il fasse allusion au* « mysticisme fabuleux » *de F. Colonna ou bien que, au chapitre XIII, il mentionne un drame sur les amours*

[44] J. RICHER, *Gérard de Nerval. Expérience vécue et création ésotérique*, cit., p. 267.
[45] Ivi, p. 273.
[46] G. POULET, *Les métamorphoses du cercle*, cit., 1961.
[47] *Sur ce sujet, voir, parmi d'autres : Maria Gabriella Adamo qui a repéré l'influence intertextuelle de* Hypnérotomachie *dans* Sylvie, Aurélia, Les Mémorables *et* Les Chimères *; Gabrielle Tomancin-Tomasella qui en a analysé les « innutritions » dans* Octavie (M. G. ADAMO, *Gérard de Nerval et Le Songe de Poliphile*, in *L'Imaginaire nervalien. L'espace de l'Italie*, sous la dir. de M. Streiff-Moretti, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988, pp. 369-99 ; G. BORNANCIN-TOMASELLA, *"Octavie" ou la cérémonie refusée. Variations nervaliennes sur Le Songe de Poliphile de Francesco Colonna*, in « Revue Nerval », V, 2021, pp. 111-25).

de Colonna pour la belle Laura en précisant : « Quelque chose dans ce sujet se rapportait à mes préoccupations constantes »[48].

La structure linéaire aurait été modulée, alors, sur l'ancien modèle du récit initiatique, trait d'union d'exception, si l'on peut dire, entre le genre du roman d'apprentissage et le récit proprement mythologique. En particulier, Nerval avait lu la version française de Jean Martin sous le titre Le Songe de Poliphile *(1546). La référence à* L'Hypnérotomachie*, finalement, n'est pas seulement l'indication d'une modalité narrative, mais aussi d'une sensibilité spirituelle*[49] *qui était propre à tous les récits initiatiques de tradition alchimique et néoplatonicienne, comme* Le Pilote de l'onde vive[50] *de Mathurin Eyquem du Martineau. Nerval lui-même témoigne de son inspiration quand, dans le* Voyage en Orient, *au chapitre consacré au* Songe de Poliphile*, il en parle comme d'un « livre d'amour platonique [qui] fut longtemps l'évangile des cœurs amoureux dans ce beau pays d'Italie, qui ne rendit pas toujours à la Vénus céleste des hommages si épurés »*[51].

L'Hypnérotomachie *raconte l'histoire imaginée d'un amour impossible entre Poliphile et Polia, transposition littéraire d'un autre amour impossible, et véritable, entre Francesco Colonna et Lucretia Polia de Trévise. Dans le récit nervalien, Poliphile est interprété au prisme d'une « écriture onirique transcendante »*[52] *– comme le remarque Kan Nozaki – et il « rejoignait en esprit la douce Polia aux*

[48] J. RICHER, *Gérard de Nerval, Expérience vécue et création ésotérique*, cit., pp. 270-71.

[49] *Nous faisons nôtre l'hypothèse de Gabrielle Bornancin-Tomasella, selon laquelle* Le Songe de Poliphile *suggérerait à Nerval « une cérémonie ésotérique et amoureuse dont il n'a jamais cessé de rendre compte dans ses œuvres »* (G. BORNANCIN-TOMASELLA, *"Octavie" ou la cérémonie refusée. Variations nervaliennes sur* Le Songe de Poliphile *de Francesco Colonna*, cit., pp. 111-25, cit. p. 112).

[50] *Par rapport à cette œuvre, on n'a pas beaucoup de notices. On sait qu'il y a eu deux éditions (1678 ; 1689). Il est mentionné par D.I. Duveen dans la* Bibliotheca Alchemica et Chemica *(London, 1965). Nous citons cet ouvrage parce qu'il se présente comme un récit de voyage symbolique, ainsi que comme un véritable traité astrologique sous forme narrative. À ce propos,* Sylvie *partage avec ce genre de récit, du point de vue de la macrostructure, une finalité mystico-symbolique de la narration et, en ce qui concerne les microstructures des épisodes, une référence à l'héritage ésotérique de matrice occidentale.*

[51] G. de NERVAL, *Voyage en Orient*, in ID., *Œuvres complètes*, cit., t. II, 1984, p. 334.

[52] K. NOZAKI, *Gérard de Nerval et le partage du rêve*, in « Revue Nerval », I, 2017, pp. 43-58, cit. p. 52.

saintes demeures de Cythérée. L'âme fidèle ne se faisait pas attendre, et tout l'empire mythologique s'ouvrait à eux de ce moment »[53].

Concernant Sylvie, *le parallélisme avec* L'Hypnérotomachie *nous ouvre plusieurs pistes de réflexion, soit par rapport aux raisons spirituelles de Nerval, soit par rapport à la structure même du récit. En premier lieu, comme le remarque Illouz, le* Songe de Poliphile *apparaît à Nerval « comme un exemple merveilleux de ces œuvres par lesquelles la Renaissance, sous l'influence des néoplatoniciens de Florence, assure une survie du paganisme dans le christianisme par l'élaboration artistique et philosophique d'un nouveau syncrétisme »*[54].

Par rapport à la dimension proprement narrative, c'est le principe de passage *qui donne l'empreinte à tout récit initiatique. C'est en effet ce principe « qui est au cœur de toute expérience initiatique »*[55]*, comme le remarque Xavier Garnier, et qui implique une conception linéaire de la narration et de l'expérience vécue. Les « courses égarées » (V.4) du personnage de* Sylvie *sont les signes les plus évidents d'une thématique du* passage*, même si « contrairement aux apparences, il n'y a […] pas d'errance dans la logique initiatique ». Le parcours initiatique, bien qu'il doive passer à travers des « tours et détours », répond toujours à une « logique profonde d'élévation de l'âme » à un « programme initiatique »*[56]*. Les personnages, de même, participent à ce* programme initiatique *du récit, non moins que les lieux, les objets, les sons. En effet, tout, dans le récit initiatique, nous semble-t-il, se* symbolise *ou s'*allégorise*, c'est-à-dire que tout assume une « vocation à servir »*[57] *le projet d'ensemble.*

On peut remarquer dans Sylvie*, comme dans* Le Songe de Poliphile*, que chacun des personnages, à travers une sorte de sublimation poétique, devient « une figure typique »*[58] *à l'intérieur d'un parcours ainsi décrit par Richer :*

---

[53] Ivi, p. 239.
[54] J.-N. ILLOUZ, *Nerval, poète renaissant*, in « Littérature », CLVIII, 2010/2, pp. 5-19, cit. p. 16.
[55] X. GARNIER, *A quoi reconnaît-on un récit initiatique ?*, in « Poétique », CXL, 2004/4, pp. 443-54, cit. p. 443.
[56] Ivi, p. 450.
[57] Ivi, p. 451.
[58] J. RICHER, *Gérard de Nerval, Expérience vécue et création ésotérique*, cit., p. 275.

Sylvie, *ouvrage de structure savante, imitation et transposition moderne du* Songe de Poliphile *répond aux mêmes intentions profondes que son modèle.*
*On sait que le but final de l'*Hypnérotomachie *était d'initier l'âme à sa destinée sacrée et secrète, qui est l'union de l'amour et de la mort, union que symbolise* Hypneros*, l'amour funéraire endormi. Et le mystère ultime est celui d'*Adonia, *mariage sacré du Plaisir et de la Souffrance [Edgar Wind,* Pagan Mysteries in the Renaissance, *1958, p. 139]*[59].

L'allégorie du mariage sacré *– exprimant la quête d'une recomposition des opposés – se révèle davantage dans la dynamique de la trame, présentant des analogies et des différences significatives par rapport à son modèle. À ce propos, Illouz a remarqué comment, de manière semblable à ce qui advient dans le* Songe de Poliphile,

le personnage principal dans Sylvie *poursuit, à travers une double quête amoureuse, celle de Sylvie comparée à une « nymphe antique » et celle d'Adrienne devenue religieuse, une double quête spirituelle, chrétienne d'un côté, païenne de l'autre, « les deux moitiés d'un seul amour » étant aussi les deux moitiés d'une même espérance religieuse, qui mise, ici, sur l'immanence (auprès de Sylvie), et, là, sur la transcendance (auprès d'Adrienne). Les ressemblances entre les deux œuvres ne sont cependant pas telles que des différences ne signalent un dysfonctionnement dans les jeux de la réécriture : ce qui était étroitement uni en la figure de Polia se scinde en deux dans la nouvelle de Nerval, qui ne parvient pas aussi heureusement que son modèle renaissant à fermer le nœud borroméen qui pourrait enlacer christianisme et paganisme, et qui ne parvient pas à faire coïncider les deux faces de cet étrange ruban de Möbius que tresse la double intrigue du récit, voué, au recto, à l'expression de « la douce réalité » et de l'amour païen, et, au verso, à l'expression de « l'idéal sublime » et de l'amour chrétien*[60].

De plus, même Aurélie joue un rôle central et, en s'interposant dans la dynamique qui oppose Sylvie et Adrienne, elle engendre une triangulation qui a peut-être son sens propre dans une logique initiatique dont le théâtre représente, en effet, une métaphore efficace :

Que dire maintenant qui ne soit l'histoire de tant d'autres? J'ai passé par tous les cercles de ces lieux d'épreuves qu'on appelle théâtres. « J'ai mangé du tambour et bu de la cymbale », comme dit la phrase

[59] Ibidem.
[60] J.-N. ILLOUZ, *Nerval, poète renaissant*, cit., p. 18.

dénuée de sens apparent des initiés d'Éleusis. – Elle signifie sans doute qu'il faut au besoin passer les bornes du non-sens et de l'absurdité: la raison pour moi, c'était de conquérir et de fixer mon idéal. (XIII.5)

Si Sylvie et Adrienne sont les symboles d'une plus longue chaîne d'antinomies, Aurélie représente un trait d'union entre les deux figures féminines. D'un certain point de vue, elle signifie *le passage à travers « les bornes du non-sens et de l'absurdité », mais elle représente aussi l'occasion de « fixer mon idéal » (XIII.5). En effet, la grande métaphore du théâtre* sublime, *nous semble-t-il, la vie des personnages. D'une part, à travers le théâtre, le soupirant nervalien a la possibilité de vivre (et de revivre) son rêve d'amour, de le* démontrer, *comme en témoigne l'écriture de son drame où il cherche à « fixer dans une action poétique les amours du peintre Colonna pour la belle Laura, que ses parents firent religieuse, et qu'il aima jusqu'à la mort ». Il admit que quelque chose « dans ce sujet se rapportait à mes préoccupations constantes » (XIII.4). Le théâtre représente alors un moyen de s'observer de l'extérieur, de se considérer comme un personnage ; la scène est une expérience de la conscience, pourrait-on dire, un exercice de méditation. D'autre part, c'est à travers cette métaphore qu'au final Aurélie révèle la réalité des choses : «* Vous *ne m'aimez pas ! Vous attendez que je vous dise : La comédienne est la même que la religieuse; vous cherchez un drame, voilà tout, et le dénouement vous échappe » (XIII.10). Ces mots sont pour le personnage « un éclair », ainsi qu'une source de nouvelles questions : « Ces enthousiasmes bizarres que j'avais ressentis si longtemps, ces rêves, ces pleurs, ces désespoirs et ces tendresses,… ce n'était donc pas l'amour ? Mais où donc est-il ? » (XIII.11). La comédienne n'est pas la même que la religieuse, et elles ne pourront jamais se rencontrer sauf dans la fiction de la scène. La recomposition – de « la douce réalité » et de « l'idéal sublime », de l'immanence et de la transcendance – échoue. Elle échappe à la vie réelle. Toutefois, la tension qu'elle engendre participe au déroulement de tous les événements : la tension vers l'idéal* pénètre *ainsi la vie réelle.*

Cette antinomie renvoie, enfin, à tout un imaginaire symbolique précis, très cher à Nerval. C'est toujours la comparaison avec Le Songe de Poliphile *qui nous éclaire à cet égard. Dans le* Songe, *ce symbolisme est représenté par l'archétype de « la grande Mère divine, déesse de Cythère […] la Venus céleste »*[61]*, comme l'écrit Nerval. Dans* Sylvie, *on trouve déjà une référence précise, presque en guise de formule programmatique, au premier chapitre : « L'homme matériel aspirait au bouquet de roses qui devait le régénérer par les mains de la belle Isis » (I.4). Comme l'a remarqué Richer, « dans l'esprit de Nerval, le culte d'Isis est associé à une véritable constellation de thèmes, où interviennent l'obsession de sa propre mère perdue, le symbolisme maçonnique et de multiples souvenirs de voyages et lectures »*[62]*. Pour Nerval, la figure d'Isis s'incarne parfaitement dans toute une série de nombreuses formes symboliques qui, à travers l'Histoire, ont inspiré plusieurs cultes et religions :*

> *Bien que l'ancienne déesse des Parisiens, Isis, eût été remplacée par sainte Geneviève, comme protectrice et patronne, – on vit encore, au XIe siècle, une image d'Isis, conservée par mégarde sous le porche de Saint-Germain-des-Prés, honorée pieusement pas des femmes de mariniers, – ce qui obligea l'archevêque de Paris à la faire réduire en poudre et jeter dans la Seine […] Dans une partie de l'Alsace et de la Franche-Comté, on a conservé un culte pour les* Mères, *– dont les figures en bas-reliefs se trouvent sur plusieurs monuments, et qui ne sont autres que les* grandes déesses *Cybèle, Cérès et Vesta*[63].

À travers sa lecture, Richer envisage comment, à chaque moment du récit, un personnage féminin signifie *une image de la Grande Déesse. Il convient de s'attarder sur certaines considérations de Richer qui nous montrent à quel point peut aboutir une lecture symbolique, semblable à celle qu'on a effectuée à l'intérieur de notre étude.*

[61] G. de NERVAL, *Voyage en Orient*, in ID., *Œuvres complètes*, cit., t. II, 1984, p. 240.
[62] J. RICHER, *Gérard de Nerval. Expérience vécue et création ésotérique*, cit., p. 94.
[63] G. de NERVAL, *Les Illuminés, Cagliostro*, I, in ID., *Œuvres complètes*, cit., t. II, 1984, p. 1120.

Nerval a connu le texte de Pausanias concernant les trois Vénus par l'intermédiaire des Religions de l'Antiquité *de Fr. Creuzer. Le détail de la présente étude permet de caractériser les trois héroïnes de* Sylvie *en termes d'astrologie, donc de les situer mieux, quant à leur signification symbolique.*

a) *Aurélie, l'actrice, est marquée par le Capricorne, à cause du caractère solsticial de ce signe, elle représente la* Vénus infernale.
b) *Adrienne est liée avant tout au Sagittaire, signe du feu, mais elle doit aussi quelques traits à une Artémis-Lune, régente du Cancer, signe d'eau. Gérard l'identifie à la* Venus céleste *ou Uranie.*
c) *Sylvie est identifiable à une Athéna-Sophie, incarnation de la Sagesse. Associée au signe de la Vierge elle représente aussi Cythérée, la* Vénus populaire.

Toutefois, puisque Nerval a intitulé son récit Sylvie*, l'héroïne doit être tenue aussi pour une « fille du feu ». C'est probablement, comme nous le suggère M. Jean Senelier, parce qu'elle représente aussi Hestia-Vesta, la déesse du « foyer », le feu par excellence.*

Dans une page du chapitre XVIII de l'introduction du Voyage en Orient *(« Les Trois Vénus »), Nerval, assez curieusement, combine deux passages du livre III de Pausanias qui concerne l'un Cythère l'autre Sparte pour décrire un sanctuaire d'Aphrodite qui est au moins en partie, de* son invention[64].

L'analyse de Richer, bien qu'elle s'appuie sur des éléments textuels précis, est toutefois assez susceptible de critiques et de relectures. Mais ce qu'il nous importe de souligner ici, à travers Richer, c'est l'existence d'un processus *plus général qui est tout à fait cohérent avec la poétique nervalienne. Plus précisément, le récit de* Sylvie *implique une mythopoïétique par laquelle un archétype féminin se décline à travers des* formes typiques *plus ou moins détaillées : Sylvie, Adrienne et Aurélie représentent des irradiations*[65] *ou* traces *du même archétype mythique.*

En conclusion, les rencontres symboliques avec les personnages féminins – des chimères *– désignent un parcours de connaissance et d'*expérience *(XIV.1), comme en témoigne clairement le dernier chapitre. Il s'agit d'un cheminement qu'on pourrait synthétiser en trois étapes idéales, mais non nécessairement consécutives : l'expérience du réel (Sylvie), de l'idéal (Adrienne) et du désenchantement (Aurélie). De cette façon, l'amoureux nervalien aboutit enfin à une sorte de quiétude philosophique chargée d'amertume, quoique fortifiée par la maturité, un calme qui n'oscille plus que pour se tourner, mais un instant seulement, vers un ancien rêve de félicité : « Là était le bonheur peut-être ; cependant… » (XIV.3).*

Riccardo Raimondo

---

[64] J. RICHER, *Gérard de Nerval, Expérience vécue et création ésotérique*, cit., p. 268.

[65] *Nous empruntons ce terme à Pierre Brunel. In* Mythocritique*, Brunel exprime la notion d'*irradiation *comme la présence à l'intérieur du texte de « traces mythologiques » plus ou moins explicites* [P. BRUNEL, *Mythocritique*, Paris, PUF, 1992, p. 81].

Un singolare fenomeno psichico: **Profumo** *di Luigi Capuana*

Nel 1892 Capuana ha pubblicato, per i tipi di Pedone-Lauriel, il suo secondo romanzo, *Profumo*, già apparso a puntate su «Nuova Antologia». Si tratta di un'opera originale nei contenuti, per quanto ancora incerta nell'organizzazione narrativa[1].

Anche questo romanzo, come *Giacinta*, tratta di un caso psicologico, ma, mentre l'opera esordiale era incentrata sulla violenza subita dalla protagonista ancora bambina e, di conseguenza, sull'interdetto sociale che l'aveva colpita, qui lo scrittore indaga i complessi rapporti intercorrenti fra tre personaggi, due sposi e la madre del protagonista maschile. Pur tenendo conto delle differenze contenutistiche, stilistiche e strutturali, va messo in evidenza che la ricerca psicologica accomuna le principali opere narrative capuaniane, dal romanzo esordiale all'opera del 1892, fino all'esito più maturo, *Il marchese di Roccaverdina*, dato alle stampe nel 1901, agli albori del nuovo secolo.

Già gli anni Ottanta dell'Ottocento, seppure caratterizzati dalla pubblicazione dei maggiori capolavori naturalisti, veristi e verghiani, erano attraversati da istanze e inquietudini che investivano il panorama letterario europeo. Questa temperie era percepita con vibratile intelligenza da Capuana. Delle proposizioni naturaliste, del resto, l'autore, impegnato a percorrere la via che avrebbe dovuto dare all'Italia un nuovo romanzo, aveva assimilato ciò che sentiva più vicino: del realismo zoliano aveva posto ai margini la questione sociale, facendo suo lo scavo psicologico; dell'opera di Balzac aveva assimilato l'indagine della passione amorosa.

---

[1] Quanto alle difficoltà strutturali di *Profumo* e al finale positivo, giudicato repentino e giustapposto, cfr. A. P. CAPPELLO, *Invito alla lettura di Capuana*, Milano, Mursia, 1994, pp. 99-100. Scrive Cappello: «Il positivo esito della vicenda, che scioglie questa moderna "tragedia", non la rende però un "idillio provinciale" (come recita il sottotitolo dell'edizione del 1896). *Profumo* resta, piuttosto, un "romanzo senza idillio" perché in esso l'autore ha involontariamente gettato per un attimo lo sguardo sul tema costante della tragedia contemporanea, l'"inconscio"». Della stessa opinione sono C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970, p. 272, e D. MARCHESE, *Descrizione e percezione. I sensi nella letteratura verista*, Firenze, Le Monnier, 2011, pp. 64-65.

Lo scrittore si era sempre tenuto lontano dal determinismo tainiano che rappresentava l'individuo come l'esito necessario del condizionamento ambientale. Del metodo positivo Capuana aveva, invece, valorizzato l'inclinazione all'analitica psicologica, senza rinunciare alle ambientazioni mondane che si adattavano bene all'orizzonte d'attesa dell'epoca.

Proprio negli anni Ottanta dell'Ottocento, accanto a indiscussi capolavori del Naturalismo come *Nanà*, *Germinal* e *Le roman expérimental* di Zola, *Philosophie de l'art* di Taine o *Une vie* di Maupassant, poeti, narratori o filosofi come Verlaine, Nietzsche e D'Annunzio pubblicavano alcune delle loro opere più note. Nel 1884, peraltro, veniva dato alle stampe *À rebours* di Joris Karl Huysmans con la sua analisi della nevrosi e della psicosi, e soprattutto, nel 1883, gli *Essais de psycologie contemporaine* di Paul Bourget. Queste opere contribuivano a determinare il superamento del determinismo positivista e trovavano una chiara eco nella ricerca di Capuana che, allontanandosi dalle posizioni espresse nella raccolta di saggi *Per l'arte*[2], si dedicava al nuovo romanzo *Profumo*, in cui viene rappresentata un'anomalia psicologica che evolve in singolari esiti patologici. Ripensando la triangolazione del romanzo borghese, lo scrittore è riuscito a trasformare il consueto dramma della gelosia in un dramma dell'interiorità, non esente da implicazioni edipiche, descrivendone gli effetti sul rapporto di coppia e tracciando, con singolare capacità introspettiva, la figura di una madre castrante. È questo un aspetto dell'opera del 1892 da mettere in evidenza anche per i tratti precorritori e le intuizioni che anticipano i postulati della psicoanalisi freudiana.

Una singolare triangolazione

In *Profumo* Capuana rimodula con originalità lo schema della triangolazione borghese, incentrata sul tradimento adulterino. È questa la *fabula* del capolavoro flaubertiano, *Madame Bovary. Moeurs de province*, un romanzo che nelle pagine

[2] L. CAPUANA, *Per l'arte*, Catania, Nicolò Giannotta Editore, 1885.

conclusive giunge a descrivere la "morte impura" della protagonista, suicidatasi ingerendo l'arsenico, una triste conclusione, antitetica alla "bella morte" romantica, che viene rappresentata attraverso le potenzialità distanzianti del discorso indiretto libero. Capuana sottrae la sua opera all'esito tragico e ripensa con radicalità lo schema triangolare. In *Profumo* non vi è spazio per amanti come Léon Dupuis o Rodolphe Boulanger. Lo scrittore mantiene, invece, l'ambientazione provinciale dell'opera e l'estrazione piccolo borghese dei suoi personaggi. Solo per qualche momento si affaccia una minaccia esterna alla coppia, il giovane Ruggiero coi suoi tentativi seduttivi destinati a fallire. L'interesse di Capuana è essenzialmente introspettivo e concentrato sul rapporto coniugale.

Questo, in sintesi, è il contenuto di *Profumo*: Patrizio Moro-Lanza è sposato con la giovane Eugenia, ma la loro vita matrimoniale è complicata dalla presenza ossessiva e ingombrante di Gertrude, la madre di Patrizio che è morbosamente legata al figlio. La causa delle sofferenze della coppia non è, dunque, da ricondurre a una presenza "esterna", ma alle sottili implicazioni che distorcono le relazioni fra i tre: gli aspetti edipici che legano Patrizio a Gertrude, la funzione castrante della madre che rifiuta Eugenia con sconcertante determinazione e le sofferenze nervose della giovane donna, una condizione patologica che rinvia circolarmente a quella del marito.

Capuana pone grande attenzione nel tracciare i moventi psicologici di ogni personaggio e le cause dei loro comportamenti. Patrizio è divenuto precocemente orfano di padre, ed è stato dunque privato di un riferimento maschile positivo, ma soprattutto l'improvviso lutto ha travolto l'economia familiare, causando ulteriori sofferenze alla madre. Il narratore si sofferma sull'opera crudele degli uomini che eseguono il pignoramento dei beni attraverso la rimemorazione del protagonista, riproponendo le inquietudini e gli interrogativi del fanciullo. Date queste premesse, si capisce bene perché Gertrude, rimasta sola, priva di aiuto parentale, provata dalla vita e dalla necessità economica, ormai anziana e malata, si sia legata morbosamente al figlio, e si comprende come la raggiunta serenità economica assuma per Patrizio il significato di una rivalsa sociale. Anche Eugenia ha scelto per sposo un impiegato

statale costretto ai continui cambiamenti di sede: ha dunque lasciato la famiglia d'origine e le precedenti amicizie dandosi totalmente all'uomo amato, nonostante le perplessità dei genitori. Di conseguenza, le incomprensioni coniugali determinano in lei un radicale e angoscioso senso di solitudine. Capuana, nel suo scavo psicologico, delinea tre personalità sofferenti e, almeno fino alla risoluzione del romanzo, forme diverse di solitudine chiuse nella difficolta di comunicazione. L'implicito di questa puntuale conseguenzialità è la ricusazione, da parte dello scrittore, dell'ereditarietà zoliana: l'origine dei comportamenti patologici dei personaggi è ricondotta esclusivamente al loro vissuto.

La rimodulazione dello schema triangolare è preannunciata fin dal primo capitolo: Patrizio affronta coi suoi due unici affetti, la madre «sempre malaticcia e sofferente» e la giovane moglie, il viaggio da Avola a Marzallo, nuova sede del suo lavoro di Agente delle Tasse:

Il viaggio da Avola a Marzallo era stato difficilissimo. Mattinata nebbiosa e piovosa, da far apparire brutte anche le magnifiche campagne, per le quali serpeggiava la strada provinciale: freddo straordinariamente intenso che prostrava, in fondo alla carrozza mal difesa, la povera signora Gertrude avviluppata nella pelliccia e mezza sepolta sotto la coperta da viaggio e gli scialli pesanti; rumoroso e continuo sobbalzare del legno che produceva grave sconcerto a Eugenia, divenuta così smorta in viso, come se dovesse da un momento all'altro svenirsi. E lungo l'interminabile viaggio, soltanto poche parole scambiate a voce bassa, quasi che tutta quella tristezza del cielo e della terra impedisse di parlare anche a lui che non soffriva, e che avrebbe voluto diminuire con qualche motto allegro la noia e la stanchezza di tante ore di carrozza.
Alla domanda: – Mamma come ti senti? – la signora Gertrude rispondeva con un lieve cenno degli occhi socchiusi, rendendo più dura l'espressione di quella ruga della fronte che l'inesplicabile diffidenza di lei verso la nuora pareva segnasse, da qualche settimana con inesplicabile energia[3].

Leggendo con attenzione questa descrizione, si trovano già, in forma embrionale, i temi e i motivi fondamentali del romanzo: le sofferenze della madre; quelle di Eugenia, «smorta in viso» come apparirà spesso dopo le sue crisi nervose; i sentimenti ostili di Gertrude verso la nuora che si fanno evidenti nel dettaglio fisiognomico della ruga e, da ultimo, l'incapacità di parola di Patrizio, costretto ad

[3] L. CAPUANA, *Profumo*, op. cit., pp. 11-12.

assecondare il silenzio sofferente delle due donne. Si noti come in questo scorcio del romanzo Capuana usi una digressione fisiognomica, sospesa tra etopea e prosopografia, con fini introspettivi, imprimendo un'evoluzione alla vocazione descrittiva di marca naturalista, generalmente utile a rappresentare un'ambientazione sociale. Anche il silenzio di Patrizio, annunciato fin dall'*incipit* di *Profumo*, è eloquente, se è vero che la risoluzione dei nodi psichici descritti nel romanzo è affidata proprio alla parola, alla possibilità stessa di una parola vera e finalmente comunicativa fra i due sposi.

Il caso psicologico è isolato in un piccolo paese della provincia siciliana, Marzallo, toponimo di fantasia dietro al quale lo scrittore nasconde il comune ragusano di Ispica, allora Spaccaforno, visitato personalmente fin dal 1881[4]. Già nelle pagine iniziali Capuana testimonia la conoscenza dettagliata del luogo, ricco di chiese monumentali come Santa Maria Maggiore, ben nota per la presenza del vasto ciclo di affreschi di Olivio Sozzi e l'antistante loggiato del Sinatra, o l'Annunziata, nota per gli stucchi del Gianforma. Alcuni scorci descrittivi sembrano concedersi ai toni dell'idillio, ma, a ben guardare, sono sempre funzionali alla narrazione e non esenti da impliciti simbolici, tanto da giustificare l'interrogativo di Azzolini[5] sull'ambiguità del genere letterario di *Profumo*, sospeso tra dimensione idilliaca e tragedia naturalista:

Le tristi impressioni del viaggio gli s'erano dileguate rapidamente dall'animo a quell'apparizione luminosa che si levava dal cielo purissimo, col fascino d'un paese orientale per quei campanili, per quelle cupole disegnate sul fondo azzurro con netti contorni; per tutta quella bianchezza di case che contrastava col rossiccio delle rupi e il verde degli alberi e delle macchie. E gli parvero un'eternità le due ore e mezzo che la carrozza impiegò a strascinarsi con irritante lentezza, su per i continui serpeggiamenti della strada tagliata nel vivo masso.

[4] Le lettere di Capuana che testimoniano le visite ad Ispica, allora Spaccaforno, nel corso del 1881, utili a prendere degli appunti di carattere ambientale per il romanzo, sono state pubblicate in D. PISANA, *Personaggi letterari degli Iblei 1839-1925. Profili critici e testi*, Ragusa, Periferie Edizioni, 2018, pp. 22-27. In una lettera del 5 settembre 1881, inviata da Mineo a don Nenè Gennaro, Capuana scrive: «fra una decina di giorni io sarò a Spaccaforno. Vengo costì per prendermi degli appunti di località e di paesaggio, perché (mi pare di averglielo detto) ho messo costì l'azione del mio nuovo romanzo. Starò un paio di giorni e in uno di essi vorrò fare una piccola visita alla valle d'Ispica».

[5] P. AZZOLINI, *Al lettore*, in L. CAPUANA, *Profumo*, Milano, Mondadori, 1996, p. IX.

A ogni svoltata enormi grotte trogloditiche spalancavano le nere grotte […][6].

I tre personaggi sono costretti a vivere in un antico cenobio, rifunzionalizzato dopo l'Unità d'Italia. Qui Patrizio può abitare alcune camere comunicanti tra loro, nello stesso edificio in cui si trovano gli uffici a cui deve soprassedere. Capuana descrive effettivamente l'imponente monastero carmelitano di Ispica, limitrofo all'antica necropoli che nel romanzo è chiamata «cava», circondato da una «selva», caratterizzato da una terrazza che si apre su un vasto panorama, esteso fino a Pachino, al mare e, in lontananza, all'isola di Malta. Un luogo suggestivo che, tuttavia, diventa una prigione per i tre personaggi, affatto inclini a concedersi alla vita mondana del paese. Lo stesso Patrizio nutre perplessità sulle capacità della moglie di adattarsi all'edificio monastico: «Eugenia si sarebbe rassegnata a vivere da prigioniera in questo gran casamento deserto? Non era vecchia e inferma come la suocera; aveva altri gusti, altre abitudini, altri bisogni: immaginazione vivissima, nervi sensibilissimi, ahimè!»[7]. Il campo semantico che connota la dimensione claustrale, emblema della prigionia interiore e delle fissazioni patologiche dei personaggi, percorre l'intero romanzo con significative, reiterate occorrenze e poche variazioni nel rapporto tra sostantivi e aggettivi: «volontario prigioniero», «volontaria prigionia», «prigione volontaria». La stessa Eugenia, come si è visto, è definita «prigioniera» dal marito. È evidente la funzione a cui assolve il convento nell'economia simbolica del romanzo, e tuttavia alcuni cenni alla vita monastica che in esso si teneva prima dell'Unità d'Italia, con un improvviso abbassamento del registro lessicale determinato dal lessema «pappatoria», evocano le irriverenti descrizioni del cenobio benedettino catanese nei *Vicerè* di De Roberto:

Ecco il refettorio; allora vi si mangiava bene; il convento era ricco e i frati se n'intendevano di pappatoria. Quando veniva il provinciale per la visita, invitavano a pranzo tutti i signori del paese… Questa è

[6] L. CAPUANA, *Profumo*, op. cit., p. 14.
[7] Ivi, p. 17.

l'infermeria; l'ultimo frate che vi ha lasciato la pelle è stato padre Anselmo di Adernò. Saputo che doveva andar via dal convento disse: – Io ne uscirò morto. – E infatti… Un santo! Lungo, lungo, magro magro; lo chiamavano padre Stendardo. Da qui si scende alla selva[8].

Il cenno alla morte di padre Anselmo di Adernò, oltre ad alludere alle leggi Siccardi e dunque allo sfondo storico in cui si colloca la vicenda, arricchisce la narrazione con un motivo caro a Capuana, quello delle presenze ultraterrene, del fantasma del «monaco» che turba le notti di Eugenia. Ma in senso più ampio l'evocazione di padre Stendardo s'inserisce nel contesto disforico del romanzo, in cui «malinconia» e «morte» sono parole chiave, ripetute con insistenza dalle pagine iniziali a quelle conclusive.

Lo stesso *incipit* di *Profumo* descrive sentimenti che presto si riveleranno illusori, rappresentando la speranza di Patrizio di poter iniziare una nuova vita, quel desiderio di un «rinovellamento» esistenziale che è un motivo spesso ripetuto delle narrazioni capuaniane:

Patrizio Moro-Lanza si sentiva da tre mesi così pienamente felice, che già cominciava a provare una superstiziosa paura, quasi presentisse che la sua cattiva sorte stesse in agguato a tramargli qualche crudele sorpresa. Gli pareva impossibile che la disdetta, da cui era stato perseguitato fin dalla fanciullezza, fosse ora cessata d'improvviso, appena entrata in casa di lui la bella e gentile persona divenuta da tre mesi la dolce compagna della sua vita. Aveva notato con grande meraviglia che dal giorno del suo matrimonio tutto gli era riuscito bene[9].

L'intero romanzo è percorso dalla superstiziosa paura del protagonista, il timore della «cattiva sorte», della «iettatura» e della «disdetta»,[10] sostantivi che vengono ripetuti senza alcuna variazione sinonimica fino alle ultime pagine del libro. Proprio questa paura irrazionale spinge Patrizio a compiere uno strano atto

[8] Ivi, p. 19.
[9] Ivi, p. 11.
[10] Si noti che *Disdetta* è anche il titolo di una delle novelle della *Sorte* di Federico De Roberto, una silloge dov'è evidente la vicinanza ai nuclei tematici verghiani. Recentemente la novella è stata ripubblicata in F. DE ROBERTO, *La disdetta e altre novelle*, a cura di G. Traina, Roma, Avagliano Editore, 2014.

propiziatorio, la distruzione di un vasetto di cristallo iridato che ricordava il lontano benessere familiare, un «cimelio» sopravvissuto al disastro economico venuto dopo la morte del padre. Distrutto il raffinato oggetto di gusto arabo, compiuto il rito propiziatorio come una «credula femminuccia», il protagonista si sente finalmente libero e spera di poter dare inizio alla sua «vita nova». Significativamente lo scrittore colloca il sintagma dantesco in posizione enfatica a conclusione del periodo e lo evidenzia ricorrendo al corsivo[11].

L'espediente capuaniano, il recupero di una credenza popolare e i continui cenni a una minaccia incombente sono utili a determinare un crescendo di tensione narrativa che esplode nei capitoli successivi: il terzo capitolo, in cui viene rappresentata la prima crisi nervosa di Eugenia, manifestatasi poco dopo che la suocera, parlando col figlio, l'aveva definita «isterica»; e il nono, incentrato sul crollo fisico di Gertrude, un colpo apoplettico che, di lì a poco, ne determina la morte. Capuana delinea, soprattutto nella prospettiva di Eugenia, una cumulazione di sensazioni malinconiche, inquietanti e perturbanti: l'antico convento si rivela pieno della «malinconia delle cose morte», il grande silenzio che lo circonda viene interrotto dal «malinconico stornello di un contadino dalla melodia monotona e strascicante», la tristezza del paesaggio si fa «solenne» al cader della sera. Le percezioni visive e uditive sono determinate dalla condizione disforica della protagonista. Ma è l'apparizione propriamente perturbante, nell'antica cappella del monastero carmelitano, delle figure di cera a grandezza naturale che venivano usate per la Settimana Santa a provocare in Eugenia un profondo sconvolgimento. Anche in questo caso lo scrittore si serve di un dato reale, la grande abilità dei ceroplasti siciliani nel definire figure e composizioni realistiche, come riusciva a fare nei suoi inquietanti teatri anatomici il siracusano Zummo, tanto ammirato dal marchese De Sade[12]. La forte vocazione dell'isola agli apparati decorativi di gusto secentista serve ad accrescere la tensione narrativa che preannuncia i cedimenti di Eugenia:

[11] L. CAPUANA, *Profumo*, op. cit., p. 23.
[12] Cfr. D. A. F. DE SADE, *Viaggio in Italia*, Roma, Newton Compton Editore, 1974, p. 64. De Sade osservò l'inquietante teatrino anatomico dello Zummo, rappresentante gli effetti della pestilenza, nelle collezioni di

E aperse l'armadio. Alla vista di quelle teste di cera con occhi di vetro, di quelle mani e di quei piedi ammonticchiati là alla rinfusa, Eugenia gettò un grido. Tremava, come davanti a un carnaio, senza poter distogliere lo sguardo, ammaliata improvvisamente dal viso pallido dell'Addolorata, dalla faccia compunta di San Giovanni; da tutte quelle mani variamente atteggiate e come irrigidite dalla morte; dalle punte di piedi ignudi e di calcagna mescolate da cui scappavan fuori fiocchi di stoppa che parevano grumi di sangue sbianchito. […] – Scusi – disse – È vero, quelle teste staccate fanno un brutto effetto… anche a me. Ma bisognava vedere i personaggi belli e vestiti, atteggiati, aggruppati, tra i ceri accesi, i vasi di garofani e di basilico, e il gran parato di carta e velluti! Oh!... La Madonna Addolorata, con le sette spade conficcate nel petto, singhiozzava per via di fili di seta, tesi come corde di chitarra (un novizio, nascosto dietro il parato, li faceva scattare di tratto in tratto: zin! Zin! Singhiozzi da spezzare il cuore)[13].

Le membra ammonticchiate e diversamente atteggiate, immagini di corpi in frammenti simili al naturale, costituiscono il correlativo oggettivo della condizione scissa della protagonista. La loro potenzialità perturbante è simile a quella del crocifisso che perseguita il marchese di Roccaverdina nel romanzo eponimo: è interessante notare che, anche in quel caso, l'aristocratico intuisce la presenza della scultura per frammenti, grazie ai lacerti rivelati dal telo corroso dalle tignole. Lo scrittore usa abilmente certo immaginario barocco sia nei suoi romanzi che nelle sue novelle, esattamente come fa De Roberto nei *Vicerè*. Questo procedimento descrittivo trova l'apice nel nono capitolo di *Profumo*, incentrato sulla dettagliata rappresentazione della processione del Venerdì Santo a Marzallo. È questa una delle rare occasioni, per la piccola famiglia costituita da Patrizio, Eugenia e Gertrude, di uscire dal monastero-abitazione. Il fasto della celebrazione paesana è commentato ironicamente da Ruggiero, un «libero pensatore» come lo definisce il dottore del paese, un giovane liberale che si sente estraneo a quella ritualità: anche questo, un espediente attraverso cui lo scrittore allude al dibattito politico postunitario, vivace nel momento storico in cui la vicenda è ambientata. L'immaginario mortuario del Venerdì Santo fa da sfondo all'improvviso aggravarsi di Gertrude:

La folla, che s'era inginocchiata scoprendosi il capo al passaggio del baracchino di broccato, sotto cui il parroco portava solennemente la reliquia della croce, si levava subito in piedi, agitata dalla curiosità, con

Cosimo I custodite a Firenze, nel corridoio vasariano.

[13] Ivi, p. 74.

vasto mormorio. E su questa vasta marea di teste umane sorgevano qua e là braccia accennanti con la mano, e bambini levati in alto dai parenti perché vedessero anch'essi il Cristo morto e i flagellanti. Per alcuni minuti la processione fu interrotta.
Al rumore secco della tràccola scossa dal sindaco, laggiù laggiù, la barella dorata del Cristo morto, a foggia di tumulo, barcollava con i lanternini che la circondavano, quasi sornuotante su quel fiume di teste; e non riusciva ad aprirsi un passaggio. Gran rumore, misto di voci urlanti e di scrosci, come di catene battute insieme, sboccava dalla cantonata dove la via faceva gomito…
– I flagellanti! I flagellanti! Eccoli! Eccoli! […] – Che è accaduto? Donna Gertrude si sente male?[14]

Il nono capitolo di *Profumo* è incentrato sulla rappresentazione della processione e conferisce enfasi al campo semantico della visione. Anche il capitolo successivo, in cui viene descritta la morte di Gertrude che imprime una svolta alla narrazione, è sapientemente costruito sull'iterazione del sostantivo «occhio» con relative determinazioni aggettivali, ma restringe il campo visivo al contesto familiare. Capuana costruisce un dispositivo descrittivo opposto a una rasserenante *cantica oculorum*, rappresenta l'intrecciarsi degli sguardi che rivelano sofferenza, timore, odio, distorsione delle relazioni parentali. Ecco dunque la successione di sintagmi come «occhi smarriti», «occhi serrati», «occhi spalancati», «sguardi fissi e duri», «sguardi inchiodati», «grigia pupilla». La morte di Gertrude è osservata e descritta dalla prospettiva di Eugenia, terrorizzata dallo sguardo della suocera agonizzante, che viene percepito come persecutorio: «E quando Patrizio, chino sovra essa, le ripeteva: – Mamma, mi senti? E attendeva la risposta con gli occhi spalancati su quegli altri occhi che lo guardavano fisso fisso, ella si sentiva invadere da un terror folle…». Nell'immaginazione di Eugenia l'orrore della vista dei flagellanti si confonde col ricordo della portantina che conduceva a casa la suocera, costretta a procedere tra gli attorti vicoli del paese appena rischiarati dalla lanterna che la precede:

L'orrore della vista dei flagellanti le si confondeva, nella mente turbata, con l'orrore di quell'affannato ritorno a casa dietro la portantina preceduta dalla lanterna, lungo le buie viuzze dovute attraversare per evitare la folla. Appoggiata al braccio di Patrizio, che camminava muto e quasi barcollante, ella stentava a seguirlo. Piangeva, ma per lui. […] Ma le figure delle due persone sedute là dietro, una di rimpetto all'altra – la vecchia col suo viso sconvolto e gli occhi smarriti, abbandonata da un lato; il dottore, curvo, quasi piegato

[14] Ivi, pp. 103-104.

per lo scarso spazio, con tra le mani i polsi di quella – ora, ricordando o sognando (non lo capiva bene), le si confondevano nell'immaginazione con la figura del Cristo morto, steso su la barella dorata, dietro i larghi cristalli circondati dai fanaletti accesi. E le poche parole scambiate a voce bassa tra il dottore, Patrizio, lei, Ruggiero e i portatori, le si mutavano a poco a poco in quel mormorio tumultuoso della folla, in quel grido straziante: – Misericordia, Signore! Pietà, Signore! – che quella sera fatale l'aveva sbalordita[15].

La conclusione del capitolo insiste sulla disperazione di Patrizio, sul rimpianto per l'improvvisa morte della madre incapace di parlare, di pronunciare le tanto attese parole di riappacificazione. Capuana insiste un'ultima volta sugli occhi della defunta ormai impossibilitati a guardare: «I suoi sguardi eran rimasti inchiodati sul volto, immobile e senza vita neppure negli occhi, di colei che era stata la prima, la più grande, l'unica adorazione del suo cuore»[16].

Già prima della morte Gertrude era una presenza ingombrante e spesso inopportuna, capace di sorprendere gli sposi nei momenti d'intimità quando questi si appartavano nella terrazza o in qualche andito del monastero. Adesso la donna si trasforma in un «fantasma» persecutorio, una presenza *in absentia* che continua a turbare gli sposi, incidendo negativamente sul loro rapporto. È interessante notare l'invarianza, nel procedere del romanzo, del termine «fantasma» a lei riferito. Peraltro, attraverso il discorso indiretto libero, Capuana riferisce il pensiero di Eugenia, le pulsioni ostili rivolte alla suocera proprio in prossimità della sua morte: «Finalmente avrebbe potuto amare ed essere amata senza che quel fantasma si presentasse improvviso a interrompere i baci, a disturbare le carezze di Patrizio e di lei! Ondate di fiele le allargavano il cuore come non le era mai accaduto fin allora»[17].

Dopo la dipartita di Gertrude gli interrogativi della giovane moglie, oppressa dai sensi di colpa scaturiti dalle pulsioni ostili che aveva rivolto alla deuteragonista, si fanno ancora più angosciosi: «Come lottare contro l'invisibile nemica? Se la sentiva d'attorno tutti i momenti»[18].

[15] Ivi, pp. 107-108.
[16] Ivi, p. 113.
[17] Ivi, p. 110.
[18] Ivi, p. 118.

L'impossibilità di vivere un rapporto coniugale pieno e sereno induce Eugenia a desiderare il giovane Ruggiero. I turbamenti della sposa e i tentativi seduttivi del ragazzo imprimono alla narrazione una svolta che l'avvicina decisamente ai contenuti statutari del romanzo borghese. Non è un caso che la prosopografia di Ruggiero, incentrata su dettagli fisiognomici che ne connotano la giovinezza come i baffetti che si curvano appena, sia costruita con sapienza contrastiva, in opposizione all'immagine di Patrizio:

> Però quella florida figura di giovanotto, forte, dalle spalle larghe, dalla bruna tinta del volto, dai baffetti neri che si incurvavano appena, quantunque continuamente tormentati dalle dita ora dell'una ora dell'altra mano; quella figura, al cui confronto la figura di Patrizio si rimpicciniva e invecchiava, le rimase per alcuni istanti dinanzi agli occhi, quasi a velarle lo spettacolo della via[19].

Uno dei momenti in cui Eugenia si avvicina a Ruggiero per essere aiutata a superare gli ostacoli ed entrare nelle antiche grotte è la visita alla necropoli di Marzallo, l'odierna Cava d'Ispica, un luogo di forte suggestione che permette a Capuana una delle più belle e dettagliate aperture paesaggistiche del romanzo, non priva di scorci idilliaci ma, più sottilmente, della funerea inquietudine che viene dall'osservazione delle antiche sepolture. Eugenia è turbata dal contatto fisico con Ruggiero, ma riesce a reprimere i suoi sentimenti, a respingere il giovane, per quanto provata dal ricorrere di sogni che danno voce al suo inconscio e che costituiscono un'evidente allucinazione del desiderio interdetto. Capuana non ha alcun interesse per un'evoluzione poco originale dell'intreccio, il suo interesse è esclusivamente introspettivo: da questo deriva l'indubbio interesse contenutistico del romanzo. Non è un caso che la protagonista potrà guarire dalle crisi nervose solo quando riuscirà a guarire il marito, oppresso da una madre castrante in vita e ancor più in morte, condizionato dall'idealizzazione dell'oggetto sessuale a causa della sua fissazione edipica. Sarà il buon senso del dottor Mola, figura di medico assai vicina a quella

[19] Ivi, p. 102.

dello psicanalista, a permettere ai due protagonisti di riacquisire finalmente una matura e distesa capacità di relazione.

L'invenzione osfresiologica

Pur nella rigorosa attenzione alla causalità psichica, Capuana introduce nel suo romanzo un'invenzione assai originale: le crisi nervose di Eugenia si manifestano attraverso l'emissione dell'odore di zagara. Questo spiega il titolo del libro, una soglia al testo di carattere tematico, secondo la classificazione proposta da Gérarde Genette[20], che assume tuttavia una connotazione sottilmente antifrastica alla vicenda narrata: il dolce profumo, evocativo delle coltivazioni di agrumi diffuse nelle campagne siciliane, diventa un sintomo patologico. Il richiamo a una sensazione piacevole, dunque, viene posto in relazione con la sofferenza psichica.

Anche in virtù di questo espediente il romanzo si allontana dagli statuti naturalisti, fa trascorrere i toni uniformi, pacati e introspettivi del racconto psicologico in un'inquieta dimensione di fantasia. Come si è già detto, nel terzo capitolo di *Profumo* viene descritta la prima crisi nervosa di Eugenia, mentre nel capitolo successivo si fa cenno all'apparizione della singolare manifestazione psicosomatica di carattere olfattivo. Il primo ad accorgersi del fenomeno è Patrizio, mentre bacia le mani della moglie convalescente: «È strano… – egli rispose. – Si direbbe che tu te le sia stropicciate con la zàgara…Ma non è la stagione. Hai forse un profumo di fiori d'arancio?»[21]. L'intero capitolo è incentrato sul succedersi dei dialoghi, quello tra Patrizio e il dottor Mola intervenuto dopo la crisi nervosa di Eugenia, quello tra Patrizio e la madre e in ultimo quello tra Patrizio e la consorte.

Gertrude, come sempre, agisce da deuteragonista definendo la nuora un «viluppo di nervi»[22] ed accusandola persino di vampirismo[23], ossia di consumare

[20] Secondo la definizione di G. GENETTE, *I titoli*, in ID., *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di M. C. Cederna, Torino, Einaudi, 1989, pp. 55-101.
[21] Ivi, p. 52.
[22] Ivi, p. 49.
[23] Ivi, p. 47.

fisicamente il figlio: si arguisce che l'oggetto della sua ira è la presunta e smodata brama erotica della giovane donna. Nel capitolo successivo l'odore emesso dalla protagonista diviene stordente, come rivela Angelica, figlia del sindaco di Marzallo: «Si profuma? – domandò tutt'a tratto Angelica ad Eugenia. – Che odore di zàgara! Stordisce»[24]. Il fenomeno viene descritto dallo stesso Patrizio nel dialogo col medico: «Dopo quell'eccesso nervoso che lei sa, dalla pelle di tutto il corpo d'Eugenia, specialmente dalle punte delle dita, si spande un profumo di zàgara, che si attacca alla biancheria, alle vesti, e invade fin la camera durante la notte»[25].

L'intensità dell'odore emesso da Eugenia sembra crescere progressivamente nel corso della narrazione in rapporto al ripetersi delle sue crisi nervose. L'invenzione di Capuana è del tutto innovativa in campo letterario, ma la suggestione osfresiologica ha lontane origini ippocratee. L'idea di un rapporto stringente tra l'odore e la malattia, e l'ipotesi di una semiotica basata sugli odori allignava nella cultura medica ottocentesca. Come ha scritto Alain Corbin nel suo *Storia sociale degli odori*:

> L'ambiguo tema dell'immoralità dei sentori penetranti e soffocanti, è reperibile in filigrana nel discorso medico quando questo si sforza di mettere in guarda le lettrici. All'alba della lezione pasteuriana, la diatriba assume una violenza inedita: l'attrazione per i profumi, la ricerca di «sensazioni di bassa lega», sintomi di un'educazione «molle e rilassata», accentuano l'irritabilità nervosa, conducono al «femminismo», favoriscono la deboscia. Gli «annusatori» di Tardieu vanno ad aggiungersi all'elenco sempre più lungo degli infelici «pervertiti». È il momento delle lozioni toniche disinfettanti.
> Codesta strategia psichiatrica, più moralizzatrice di quanto non fosse al tempo in cui la polemica contro i profumi grevi costituiva innanzitutto il riflesso del timore di infezione, contribuisce al rilancio dell'osfresiologia, un tantino trascurata al pari dell'uso dei profumi, in seguito alla pubblicazione dei ponderosi volumi di Hippolyte Cloquet. Ed è soprattutto la psicologia sperimentale che rivela allora un nuovo interesse per la sensazione olfattiva[26].

[24] Ivi, p. 60.
[25] Ivi, p. 62.
[26] A. CORBIN, *Storia sociale degli odori*, introduzione di P. Camporesi, traduzione di F. Saba Sardi, Milano, Mondadori, p. 261.

Corbin fa riferimento a un testo capitale dell'osfresiologia, l'*Osphrésiologi*e, *ou traité des odeurs* di Cloquet pubblicato nel 1821[27], un trattato in sei libri che si occupava di olfatto e, nel senso più ampio, delle diverse malattie che possono colpire il naso, come le disfunzioni percettive e la deviazione del setto nasale. Si noti il nesso stabilito dall'*Osphrésiologie* tra alcuni comportamenti irregolari decisamente sconsigliati alle donne, l'attrazione eccessiva per la lettura, soprattutto se di carattere romanzesco o lirico, e l'attenzione rivolta agli odori, aspetti comportamentali da cui scaturirebbe l'irritabilità nervosa di alcuni soggetti inclini all'isteria. Anche Capuana lambisce il motivo della fantasticheria romantica indotta dalle letture, quando Eugenia immagina il convento-abitazione di Marzallo simile a un castello medievale in cui sarebbe potuta rimanere sola con Patrizio, finalmente libera dalla sorveglianza opprimente della suocera. La fantasia letteraria che distorce i comportamenti femminili è un motivo assai presente nella letteratura romantica, spesso ripreso dalla letteratura naturalista e verista, basterebbe pensare alle letture di Madame Bovary o di Teresa Duffredi Uzeda nell'*Illusione* di De Roberto. Ma Capuana è poco interessato a conferire simili connotazioni alla sua Eugenia: nessun abbaglio mondano, nessun eccesso idealizzante; semplicemente la giovane protagonista di *Profumo* vuole essere amata in modo pieno e sincero dal marito. Spesso, anzi, nel romanzo ella appare pienamente lucida nonostante il ripetersi delle crisi nervose, perfettamente in grado di leggere in profondità nell'animo di Patrizio, vero personaggio patologico.

Nella narrazione capuaniana l'allegoricità delle emissioni odorose è sempre connessa alla sfera erotica, al desiderio più che logico di Eugenia di poter vivere pienamente la sua relazione coniugale. In questo senso lo scrittore appare molto vicino alle idee che Droz esprime nel suo romanzo *Monsier, Madame et Bébé* del 1866[28], in cui si affermava la possibilità e anzi la necessità del nesso tra amore coniugale, erotismo e felicità.

A comprendere l'origine delle sofferenze di Eugenia, e anzi la circolarità patologica del rapporto tra moglie e marito, è il dottor Mola, figura assolutamente

[27] H. CLOQUET, *Osphrésiologi*e, *ou traité des odeurs*, Paris, Huschke, 1821.
[28] G. DROZ, *Monsier, Madame et Bébé*, Paris, Viktor Havard, 1878.

positiva del romanzo in cui Capuana fonde psicologismo, acume introspettivo e un certo moralismo tradizionalista, attraverso il buon senso, la serena adesione alla vita, il credo religioso che ne fanno un confessore solido e sicuro. È proprio il dottor Mola a dare una spiegazione della malattia di Eugenia:

> Con le malattie nervose non si sa mai. La scienza è bambina intorno ad esse; va a tastoni. […] Tornando al profumo, guardate come si comportano gli scienziati! Sono morti centinaia di santi e di sante, consumati da penitenze e da digiuni (ce n'è stati sempre al mondo, ce ne sono ancora e ce ne saranno, speriamo, fino alla fine dei secoli; parlo a modo mio, da credente: non conosco le vostre opinioni); dai loro cadaveri si è sparso attorno un odore delizioso, odore di paradiso, è proprio il caso di chiamarlo così: centinaia, migliaia di persone hanno potuto verificarlo; e quel profumo talvolta è servito come imbalsamatura, ritardando la putrefazione del cadavere… Ebbene… – Non è vero! – hanno detto gli scienziati: – imposture! Aberrazioni di gente superstiziosa e ignorante! – Bravi! La Chiesa proclama: Miracolo! Io sto con la Chiesa. Ed ecco, uno, due, tre scienziati di buona fede ci vengono a dire: – È vero! Verissimo! Chiamiamolo pure: odore di santità. […] Essi non hanno più potuto negare il fenomeno, ora che se n'è riscontrato uno simile in parecchi ipocondriaci e isterici. Il dottor Hammond, di Nuova York, ha curato un ipocondriaco la cui pelle spandeva odore di violetta; un altro che esalava odore di violetta; un altro che esalava odore di pane fresco; due isteriche che mandavano un odor d'iride, l'altra odore d'ananasso. Un dottore con un nome che pare uno sternuto, Ochorowicz, se non sbaglio, ha avuto una cliente isterica che esalava effluvi di vaniglia. E già – siamo fatti così, Dio benedetto! – e già si corre troppo innanzi, già si comincia a fare l'ipotesi che ad ogni nostro stato psicologico corrisponde la produzione di speciali odori; che fin ogni nostro pensiero si traduca continuamente in linguaggio degli odori… La mia poca scienza, per non chiamarla ignoranza, in questo momento non può dirvi altro[29].

La spiegazione offerta dal dottore descrive una varietà di percezioni olfattive connesse alle diverse patologie, spingendosi a ipotizzare che ogni pensiero possa emettere un odore. È significativo che il medico estenda il suo ragionamento anche agli ipocondriaci e agli isterici: si ricordi che la stessa Eugenia era stata definita «isterica» dalla suocera. Nonostante le citazioni di alcuni studiosi del periodo, Hammond e Ochorowicz, è evidente che la particolare declinazione letteraria dell'osfresiologia sia un'originale invenzione di Capuana, capace di recuperare persino la suggestione dell'«odore di santità», già presente in alcuni scorci anticotestamentari, negli autori classici e nella codificazione di mitologemi tendenti a sottrarre certe personalità straordinarie alla banalità della morte e della corruzione fisica. Nonostante l'andamento parascientifico del discorso, lo scrittore riattualizza

[29] L. CAPUANA, *Profumo*, op. cit., p. 64.

l'antico mitologema e dà testimonianza della sua sfiducia nelle possibilità della scienza e del metodo positivo, incapaci di sondare i più profondi misteri umani. Più che un medico tradizionalmente inteso il dottor Mola è, infatti, un medico-confessore che incentra il suo metodo terapeutico sulla parola, sulla visione olistica del paziente. Ed è grazie alle sue intuizioni precorritrici, alla sua comprensione delle cause reali della patologia, che Eugenia e Patrizio potranno finalmente tornare a una serena vita relazionale.

Un medico-confessore o uno psicanalista ante litteram

L'improvvisa morte di Gertrude determina gravi sensi di colpa sia in Eugenia che in Patrizio: nell'una perché aveva desiderato la dipartita della suocera, nell'altro perché incapace di sanare il dissidio tra l'amore filiale e la consapevolezza delle colpe materne. L'incomprensione tra i due coniugi necessariamente si accresce: Eugenia vorrebbe essere amata pienamente da Patrizio che, associando l'amore carnale alla turpitudine, attribuisce i suoi desideri all'isterismo. Grazie alle conversazioni col dottore il protagonista accetta progressivamente l'idea di essere stato condizionato dall'amore castrante della madre. Esortato anche dai tentativi seduttivi di Ruggiero, egli comprende finalmente il suo errore, si confessa pienamente e riesce a recuperare il rapporto coniugale.

Il vero male di Patrizio sta dunque nel perdurante legame edipico. Fin da giovane la madre gli aveva vietato implicitamente l'amore ed egli aveva introiettato il suo divieto. Il ricordo dei rapporti venali della giovinezza aveva determinato in lui un raccapriccio riemerso anche nella relazione con Eugenia. Lo scavo psicologico del romanzo presuppone quei «movimenti» della psiche, quegli sbalzi analogici dal presente al passato cui Capuana è riuscito ad adattare con difficoltà la sua macchina narrativa. Come ha scritto Cappello: «Il romanzo capuaniano resta ancora sviluppato in linea retta da un "prima" ad un "poi" senza che questo percorso si complichi di una serie di oscillazioni della "memoria involontaria", verso una *recherche* di un tempo

interiore»[30]. Emblematico di questo modo di procedere è l'ampio costrutto analettico, rigido dal punto di vista diegetico ma certamente funzionale a connotare il personaggio maschile, dedicato all'amicizia di un Patrizio ancora bambino con una vicina di casa sua coetanea, di nome Giulietta.

La vicenda di Giulietta è caratterizzata da un certo patetismo incline alla moda *larmoyante* dell'epoca, come testimonia il ripetuto ricorso ai diminutivi, morfemi modificanti dall'implicito affettivo e simpatetico: la bambina era la compagna di giochi di Patrizio, lo abbracciava, sognava il futuro in cui sarebbero stati marito e moglie. I loro giochi erano costantemente sorvegliati dall'ostile sguardo materno. Improvvisamente la bambina muore cadendo dal balcone: il protagonista, già segnato dall'orfanità, è dunque costretto a confrontarsi con una nuova e più ravvicinata esperienza della morte. La rimemorazione dell'uomo che si confronta con questo nodo traumatico vibra di commozione, dovuta anche all'identificazione dell'antico amore con quello rivolto a Eugenia che tuttavia, per gelosia retrospettiva, rifiuta risolutamente la sovrapposizione. Lo scambio di battute tra i coniugi è icastico: «Ora Giuletta sei tu!», «No, io sono Eugenia»[31]. Non è un caso che la presenza ingombrante della madre e del suo fare censorio vengano associati da Patrizio al ricordo dei giochi infantili, determinando il regresso memoriale e lo scavo nell'archeologia prepuberale:

> Che fate qui? Che fate? – Proprio come quando lo aveva trovato sul pianerottolo abbracciato con Giuletta! Allora però essi si erano rifugiati su per gli scalini del piano superiore, sicuri di non essere sorpresi; ora, invece, non si sentiva mai tranquillo ogni volta che Eugenia – Vieni! Vieni! – lo attirava qua e là pei diversi angoli del convento, con un pretesto o con un altro, quasi istintivamente cercasse di sottrarlo all'importuna sorveglianza dell'inevitabile: – Che fate?
> Ed egli, che pure aveva attinto dall'amore tanta forza da resistere alla misurata, sì, ma inesorabile opposizione al suo matrimonio, non riusciva intanto a ribellarsi contro quell'astio geloso; così profonda era l'impronta di venerazione per la madre lasciatagli nel carattere da quei lunghi solitari e tristi anni vissuti assieme senza intervallo; quando non aveva dovuto avere altra volontà che la volontà di lei, quando il più lieve movimento dell'animo suo era stato ripercussione, eco dei sentimenti materni, talvolta indovinati e intravisti assai prima che espressi[32].

[30] A. P. CAPPELLO, *Invito alla lettura di Capuana*, op. cit., p. 101.
[31] L. CAPUANA, *Profumo*, op. cit., p. 31.
[32] Ivi, p. 35.

Capuana rappresenta con sorprendente capacità introspettiva la fissazione edipica di Patrizio e riesce, parimenti, a scardinare non pochi luoghi comuni relativi al desiderio erotico femminile che all'epoca veniva spesso ricondotto alla patologia isterica, grande malattia del secolo. Patrizio è simile a Pigmalione che, sdegnato dalle Propetidi, ha costruito il suo illusorio simulacro muliebre. A salvarlo non sarà un atto di *pietas*, ovvero la preghiera a Venere su cui si soffermano le *Metamorfosi* di Ovidio, ma la comprensione della necessità di agire un rapporto umano o, come afferma la clinica psicanalitica, la necessità di degradare l'oggetto d'amore sottraendosi alle proiezioni idealizzanti e, dunque, pietrificanti.

La salvezza di Patrizio e della coppia protagonista di *Profumo* è dovuta al medico del paese di Marzallo, che agisce da vero e proprio psicanalista *avant la lettre*. La forte presenza dei medici nelle opere di Capuana è perfettamente in asse con quelle tendenze che si affermano negli scorci più tardi del XIX secolo e che prediligono le malattie introspettive alle descrizioni corali delle malattie pandemiche, coi loro effetti disgregativi dell'ordine e delle regole sociali. Questo motivo statutario, così presente nella letteratura italiana, dall'archetipo del *Decamerone* al romanzo manzoniano e oltre, stando alle note critiche di Italo Calvino, avrebbe generato i migliori scrittori nazionali, veri e propri «pestigrafi»[33]. Nel corso dell'Ottocento, tuttavia, alla descrizione dell'epidemia si sostituisce l'attenzione rivolta alle "malattie dell'anima" e, in particolare, dell'isteria. Come ha scritto Tellini:

> La malattia non è più un flagello storico che sconvolge le regole sociali, come la peste di Manzoni, dal narratore indagata, spiegata, razionalizzata con rigore etico e religioso, con fermezza investigativa. È un morbo solitario, che colpisce di sorpresa, invade e cattura un'esistenza come evento privato. […] anche da questo punto di vista si conferma il primato dell'Io[34].

[33] I. CALVINO, *La compresenza dei sensi*, in «Galleria», Anno XVII, N. 3-6, Maggio-Dicembre, 1967, pp. 237-40.
[34] G. TELLINI, *Il romanzo italiano dall'Ottocento al Novecento*, Milano, Mondadori, 1998, p. 121.

Certamente la rappresentazione della malattia è necessaria a identificare il suo opposto, la condizione di sanità, anche attraverso una sottile dinamica dialettico-negativa o desiderativa. Sicuramente la condizione di malattia può contribuire a dare rilievo al personaggio e svelarne la personalità, determinando quella «scrittura di sangue e di vita» di cui parlava Deleuze[35]. È evidente che la patologia permette allo scrittore di sfruttare elementi che sottraggono la narrazione a una piatta normalità, arricchendola con elementi inquietanti e sorprendenti. Ma la peculiarità della nevrosi e la sua centralità nella letteratura del tardo Ottocento è data dalla molteplicità dei modi in cui essa si manifesta, dalla sua ricca sintomatologia che permette allo scrittore di dare sfogo alla sua fantasia. Le manifestazioni nevrotiche sono spesso investite di un valore simbolico, permettono la liberazione dalla rigida normatività del verbo scientifico e non di rado consentono il trascorrere della narrazione da presupposti naturalisti e deterministi a inquietudini decadenti[36]. Così ha scritto Edwige Comoy Fusaro:

> La simbolicità delle nevrosi narrative è un dato basilare. Il desiderio di liberarsi dal materialismo e dal giogo dottrinario del verbo scientifico non entrava probabilmente per poco nel fascio di motivazioni che spinsero gli scrittori a inserire la malattia nelle loro opere. Molti di essi cercarono infatti di usare la nevrosi come una sonda, altri ne fecero un vettore pedagogico-moralistico, recuperando la sua presunta immoralità per conferirle, paradossalmente, il più delle volte, una funzione normativa[37].

In una letteratura sempre più «medicalizzata» come quella italiana del secondo Ottocento[38], diventa centrale il medico-terapeuta, che deve divincolarsi dalla sua figura tradizionale e confrontarsi con un nuovo tipo di personaggio, il paziente

[35] G. DELEUZE, *Critique et clinique*, Paris, Editions de Minuit, 1996, p. 15.
[36] Quanto alla vasta letteratura critica dedicata alle rappresentazioni della nevrosi e dell'isteria cfr. almeno R. GALVAGNO, *Capuana e la passione dell'isterica*, in «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», LXXXV, 1989, pp. 169-83; A. OLIVE, *De quelques cas romanesques d'hystérie et de névroses*: *Capuana, Tarchetti, Pirandello*, in «Revue des Etudes italiennes», n. 47, 3-4, 2001; A. PANICALI, *Del secolo nevrotico*, in «Critica Letteraria», n. 126, XXXIII, 2005, pp. 89-107.
[37] E. COMOY FUSARO, *La nevrosi tra medicina e letteratura*. *Approccio epistemologico alle malattie nervose nella narrativa italiana (1865-1922)*, Firenze, Polistampa, 2007, p. 80.
[38] *Ibidem.*

nevrotico, caratterizzato da un bagaglio di traumi, ricordi e rimozioni. Ed è grazie al sostrato scientifico della formazione di scrittori come Dossi, Boito e Capuana che la voce del personaggio medico può identificarsi con quella dell'autore. Sono ben note le letture mediche e scientifiche che hanno appassionato lo scrittore minenino, testimoniate dai testi custoditi presso il Fondo Capuana di Mineo. Si tratta di opere lette e spesso chiosate, che rispondono, ovviamente, a una sua propensione conoscitiva e che gli permettono di padroneggiare il lessico medico e scientifico. Capuana ha letto certamente Alessandro Anserini, Michelangelo Asson, Pierre Jean Cabanis, Giovanni Canestrini, Angelo Camillo De Meis, Cesare Lombroso, Angelo Martini e Cesare Vigna. Significativa è la presenza di Angelo Martini che, sulla scorta di un saggio di Cabanis, *Rapporti del fisico e del morale dell'uomo*, scrive due opere che il minenino deve aver sentito molto vicine, *Fatti psichici e fatti fisiologici. Spirito e corpo*[39] e *Fatti psichici riviviscenti (studio psicologico)*[40]. Si tratta di studi sulla fisiologia del cervello in cui Martini teorizza una nuova medicina olistica che non si fermi all'osservazione e alla determinazione tassonomica dei fatti clinici, ma che si evolva in scienza dei fatti psichici e delle loro origini, cioè in una scienza che possa tenere assieme fenomeni e sostanza. Scopo dei saggi di Martini è la dimostrazione dell'esistenza dell'anima e delle sue relazioni col corpo, in particolar modo col cervello. Intento ultimo è quello di fondare una costruzione etica e filosofica sull'analisi dei dati della coscienza e dei fatti psichici. Anche l'opera capuaniana testimonia il continuo sforzo di conciliare scienza positiva e morale, delineando la figura di un medico capace di provare empatia e agire per il bene del paziente. In questo senso è rivelatore il saggio che Tito Annio Milone ha regalato personalmente allo scrittore, *Per i dolori dell'anima: frammenti tolti dal mio diario*, un'opera in cui si delinea il ritratto di un medico capace di empatia, in grado di comprendere «dolori dell'anima gentile di chi ama e di chi soffre»[41].

---

[39] A. MARTINI, *Fatti psichici e fatti fisiologici. Spirito e corpo*, Ascoli Piceno, Tipografia Economica di Enrico Tassi, 1901-1908.
[40] A. MARTINI, *Fatti psichici riviviscenti (studio psicologico)*, Catania, Francesco Battiato Editore, 1910.
[41] T. A. MILONE, *Per i dolori dell'anima: frammenti dal mio diario*, Catania, Tipografia del Popolo, 1913, p. 1940.

Ben noto è anche il rapporto tra Capuana e Bourget, autore di opere celebri come gli *Essais de psycologie contemporaine* e i *Nouveaux essais de psycologie comtemporaine*, rispettivamente del 1883 e 1885, incentrati sull'indagine psicologica di alcuni grandi scrittori, protagonisti della scena letteraria ottocentesca, come Stendhal, Taine e Baudelaire. Capuana doveva sentire molto vicini questi saggi, che considerano la letteratura come "psicologia vivente" e permettono di analizzare gli scrittori realmente esistenti e i personaggi cui essi hanno dato vita nella *fictio* letteraria. Partendo da questi presupposti, lo scrittore immagina figure di medici che sembrano veri e propri psicologici, attenti, comprensivi, introspettivi, capaci di una visione complessiva del paziente. È emblematica, in questo senso, la figura del dottor Mola di *Profumo*.

Capuana, pur non conoscendo le teorie freudiane, offre alle sue eroine la possibilità di un dialogo catartico, una valvola di sfogo ai loro drammi psichici. Giacinta, protagonista del romanzo eponimo, istaura una relazione psuedoanalitica col dottor Follini e così Eugenia col dottor Mola. Lo scrittore crea dei "medici-filosofi" ben consapevoli dell'importanza della parola nel percorso terapeutico, ma non ancora in grado di ricostruire le cause dei malesseri permanenti delle loro pazienti. Il dottor Mola, tuttavia, aggiunge alla funzione di osservatore del caso psicologico, di testimone delle espressioni somatiche della patologia, una peculiare attitudine che non solo spiega l'insorgere della malattia ma anche consiglia, sprona e conforta. Alla fredda osservazione si sostituisce un atteggiamento più colloquiale, simile a quello teorizzato da Tito Annio Milone nel saggio dedicato ai dolori dell'anima. L'atteggiamento del medico descritto in *Profumo* è certamente meno rigoroso dal punto di vista scientifico, lontano anche da quel distacco che lo psicanalista dovrebbe avere secondo Freud, eppure è improntato ai sani principi di una morale paesana che conosce profondamente l'animo umano. Il nuovo personaggio creato da Capuana può essere considerato, per certi versi, uno psicoanalista *in nuce*, capace di suscitare un transfert positivo nei pazienti e, se

necessario, di assecondarli, rivolgendo tuttavia un fecondo dubbio dianoetico alle loro parole:

> Quantunque il dottor Mola, occorrendo, adoperasse facilmente coi malati le pietose bugie, pure allo scintillio di quegli occhi pieni di diffidenza e intenti a scrutare le parole che gli uscivano di bocca, aveva provato tale impaccio da sentir bisogno di una pausa. […] Ora – egli disse – dovreste confessarvi con questo vecchio confessore che è qui. Che cosa vi sentite? Fatevi animo; non abbiate ritegno. Commettereste un sacrilegio tacendo, come nella confessione; non si tratta soltanto della vostra salute ma di quella di un'altra creatura di Dio. Parlate, parlate![42]

Idealmente vicini Capuana e Freud lo sono anche nella descrizione dei sintomi isterici e nella visione della psicologia della relazione amorosa. Nel celebre articolo del 1888 intitolato *Isteria*, Freud confutava l'antico pregiudizio che collegava la nevrosi alle malattie dell'apparato genitale femminile, testimoniato dalla stessa etimologia del termine usato per designarle. Il fondatore della psicanalisi negava l'origine fisiologica della patologia isterica, confutava l'idea che un progressivo affinamento delle tecniche anatomiche potesse rivelarne l'eziologia, ne affermava la variegata fenomenologia e affermava: «L'isteria si fonda esclusivamente su modificazioni fisiologiche del sistema nervoso e se ne dovrebbe definire l'essenza con una formula che tenesse conto delle condizioni di eccitabilità delle diverse parti del sistema nervoso stesso»[43]. Nello stesso articolo Freud offre un'attenta descrizione delle tre fasi dell'attacco isterico che ineluttabilmente colpisce il paziente durante il decorso della malattia. La sintomatologia di Eugenia che rimprovera al marito di trascurarla e, quasi in preda a un attacco epilettico, perde i sensi o che, infatuata di Ruggiero, confonde sogno e veglia, allucina il suo desiderio e teme di tradirsi concependo paure persecutorie, ricorda la fase epilettoide e la fase allucinatoria dell'isteria descritte da Freud che, fondendosi, provocano nella donna irrigidimento del corpo, spasmi e conseguente perdita dei sensi.

---

[42] L. CAPUANA, *Profumo*, op. cit., p. 71.
[43] S. FREUD, *Isteria*, in ID., *Studi sull'isteria e altri scritti 1886-1895*, in ID., *Opere*, I, Torino, Boringhieri, 1989, pp. 43.

Nel saggio freudiano *Sulla più comune degradazione della vita amorosa*, scritto nel 1912[44], si afferma che la vita amorosa esige la degradazione psichica dell'oggetto sessuale, mentre la sua sopravvalutazione spetta all'oggetto infantile. La memoria di tale sopravvalutazione e la necessità di degradazione dell'oggetto sono alla base di quella scissione tra tenerezza e sensualità che la letteratura ha adombrato tante volte, ricorrendo al mito dell'Amor sacro e dell'Amor profano, lo stesso che ha trovato un'alta rappresentazione figurativa nella pittura tonale di Tiziano, nella celebre tela del 1515 oggi custodita nelle sale della Galleria Borghese.

Il saggio freudiano guarda essenzialmente alla vita sessuale maschile e riserva appena un paragrafo al processo di degradazione dell'oggetto nella vita sessuale femminile. Secondo Freud le donne, educate severamente, si rivelano spesso incapaci di sciogliere il nesso tra attività sensuale e divieto, rischiando di divenire psichicamente impotenti proprio quando viene loro concesso di avere una normale vita sessuale in ambito coniugale. È notevole che la fantasia di Capuana, lambendo i problemi affrontati da Freud, li riferisca al protagonista maschile del romanzo. In *Profumo* è Patrizio a rivelarsi incapace di sciogliere il nesso tra vita sessuale e divieto, a causa dell'interdetto materno, di un'educazione particolarmente severa e di una vita relazionale troppo a lungo ristretta e sorvegliata. La fissazione edipica del protagonista è rivelata dal perdurante lutto per la morte della madre, che trova espressione nella quotidiana visita alla sua tomba. Il dottor Mola intuisce l'implicito patologico di quella ritualità cimiteriale che contribuisce ad allontanare Patrizio dalla moglie e ammonisce il giovane: «Dimenticare, e per un pezzo, questa via. I vivi coi vivi, i morti coi morti. Dio vuole così! Basta rammentarli nelle preghiere. Gli eccessi, anche nel bene, divengono biasimevoli. La salute dello spirito, come quella del corpo, consiste nella giusta misura. Un vecchio e medico vi dice questo, tenetelo a mente»[45]. Il buon senso incarnato dall'anziano medico induce Patrizio a riflettere e confessargli le sue inquietudini. L'inserto del discorso diretto costituisce un passaggio rivelatore

[44] S. FREUD, *Sulla più comune degradazione della vita amorosa*, in ID., *Psicologia della vita amorosa*, in ID., *Opere*, VI, Torino, Boringhieri, 1976, pp. 421-32.
[45] L. CAPUANA, *Profumo*, op. cit., p. 183.

della nevrosi che affligge l'uomo e determina la distorsione delle sue capacità relazionali:

Il mio passato mi opprime. In questo momento vorrei sfogarmi con lei, e un fanciullesco ritegno mi tronca le parole in gola. Così con Eugenia. Così!... Eppure l'amo. Darei la mia vita per farglielo intendere. E poi, quando mi stende le braccia e mi grida – Voglio essere amata! Voglio essere amata! – mi sento irrigidire, quasi quel grido offendesse qualcosa di sacro dentro di me: lei stessa! So, so da che proviene questo sentimento; ma saperlo non giova. Mi è rimasto un invincibile senso di avversione e di nausea dei primi e soli abbracci venali provati in gioventù. Oh quelle carezze, quei baci che simulavano l'amore, che profanavano l'amore! Non li ho potuti più dimenticare. E il convincimento che l'amore santo, di marito e moglie, dovrebbe essere tutt'altro…[46]

La condizione patologica di Patrizio investe sia la sfera sessuale che la possibilità di una parola in grado di raggiungere l'amata. Anche questa impossibilità è dettata dall'interdetto, dall'incapacità dell'uomo di riconoscere le colpe materne che pure hanno influito così profondamente sulla sua vita. La spinta continua del dottor Mola, la sua serena accettazione della vita e dei suoi misteri, inducono finalmente Patrizio ad aprirsi a Eugenia.

L'ultima pagina di *Profumo* è incentrata sulle descrizioni paesaggistiche che assumono un valore fin troppo scoperto[47]: la riconciliazione tra i due sposi è preceduta da un violento temporale, cui segue il trionfo di un paesaggio sereno rappresentato attraverso percezioni visive e olfattive, finalmente prive del tratto inquietante che avevano gli effluvi di zagara. Per ben due volte ricorre il sostantivo «profumo», soglia e parola tematica del romanzo che qui cambia connotazione, alludendo a una rigenerazione, a una rinascita:

Le siepi, le piante, le erbe brillavano, sorridevano, verdi, ripulite dalla polvere, rinnovate. E dagli alberi, dalle siepi, dalle piante, dal terreno imbevuto di acqua si sprigionava una frescura così soave, un profumo così acuto, una sensazione di colori così allegri e vivaci che Patrizio ed Eugenia rimasero a guardare muti,

[46] Ivi, p. 182.
[47] Come ha messo in evidenza D. MARCHESE, *Descrizione e percezione. I sensi nella letteratura verista*, op. cit., pp. 64-65.

assorti come se quella frescura, quel profumo, quella gioconda vivacità di colori, più che percepirli coi sensi li godessero, spettacolo assai più bello, con un senso interiore dei loro due cuori già divenuti un solo cuore[48].

Tratteggiato con indubbia originalità il personaggio patologico di Patrizio accanto a quello di Eugenia, delineata una precisa sintomatologia del malessere femminile, acquisita e reinterpretare l'*air du temps* attraverso la lettura dei testi medici e scientifici, lambita la teoria freudiana dell'isteria[49], descritto il valore catartico della parola sollecitata dal medico-confessore, Capuana è pronto a conferire insicurezze e fobie a un personaggio maschile come il marchese di Roccaverdina, punto d'arrivo di un processo progressivo di rappresentazione dell'alienazione psichica. La nevrosi dei protagonisti di *Profumo* si trasforma in vera e propria alienazione nel *Marchese di Roccaverdina*. Tra i meriti di Capuana, così attento all'introspezione del mondo femminile che alligna nei romanzi e nelle novelle, ben testimoniata dalla raccolta *Profili di donne*[50], vi è anche quello di aver rappresentato con efficacia la patologia maschile, tanto a lungo negata.

Dario Stazzone

[48] Ivi, p. 221.

[49] Isteria su cui si sofferma V. PAPPALARDO, *Capuana e Freud: un caso di contiguità tra letteratura e psicanalisi*, in *"...un dono in forma di parole". Studi dedicati a Giuseppe Savoca*, La Spezia, Agorà Edizioni, 2002, pp. 85-95. Cfr. anche E. FUSARO, *Intuizioni prefreudiane nelle prime opere di Luigi Capuana (1879-1890)*, in «Versants. Rivista svizzera delle letterature romanze», n. 39, 2001, pp. 123-34.

[50] Per un'analisi di *Profili di donne*, attenta agli aspetti introspettivi e alle suggestioni iconiche che hanno influenzato la scrittura capuaniana, mi permetto di rinviare a D. STAZZONE, *Tra parola e immagine:* Profili di donne *di Luigi Capuana*, in «Annali della Fondazione Verga», n. 8, 2015, pp. 101-109.

«Uccidere l'Angelo del focolare»: un riscatto per "donne zanzare" nella **Stanza** *di Virginia Woolf*

Virginia Woolf è l'autrice del celebre saggio uscito nel 1929 e intitolato *Una stanza tutta per sé* (*A room of one's own*), divenuto, negli anni, un testo-chiave della letteratura femminista.

Lo scopo dello scritto è quello di rivendicare la possibilità, per una donna, di essere ammessa a far parte di ambienti culturali fino a quel momento riservati soltanto all'universo maschile: l'opera, infatti, è ambientata in un'università, lo sconosciuto ateneo di Oxbridge (il cui nome, in tutta evidenza, richiama e coniuga quelli assai prestigiosi di Oxford e Cambridge).

Emblematica è, di certo, la scelta del luogo, allora ambiente simbolo dell'esclusione femminile. La narrazione è condotta da una protagonista anonima, che non è Virginia Woolf, ma una donna con la "D" maiuscola, che ha vissuto nel silenzio per secoli. Come ben sappiamo, le donne sono state, infatti, escluse a lungo dalla cultura e dalla vita sociale: nell'analisi della scrittrice, in parte la colpa di questa situazione è, però, da ascrivere anche alle donne stesse, troppo occupate a svolgere al meglio il loro ruolo di madri e a dedicarsi alle attività domestiche. Virginia Woolf ritiene, invece, che non sia giusto per una donna "limitarsi" alla maternità e che sia, anzi, opportuno che possa gestire autonomamente del denaro e abbia "una stanza tutta per sé", se desidera intraprendere la carriera di scrittrice[1]. In un successivo saggio del 1931 intitolato *Professioni per le donne*, infatti, la scrittrice racconta di essersi accorta, al proprio esordio letterario, che «se voleva recensire dei libri, doveva combattere contro un certo fantasma»[2]:

---

[1] Cfr. V. WOOLF, *Una stanza tutta per sé*, introduzione di Amanda Guiducci, trad. e pref. di Maura Del Serra, ed. integrale, Roma, Newton Compton, IV ed. e-book, 2012, p. 19.

[2] V. WOOLF, *Professioni per le donne* [1931], in EAD., *Le donne e la scrittura* [1979], a cura di M. Barrett, Milano, La Tartaruga edizioni, 1995, pp. 53-59: 54.

E il fantasma era una donna, e [...] la chiamai l'Angelo del focolare. [...] Era infinitamente comprensiva. Era estremamente accattivante. Era assolutamente altruista. Eccelleva nelle difficili arti del vivere familiare. Si sacrificava quotidianamente. [...] Non l'avessi uccisa, lei avrebbe ucciso me. Avrebbe succhiato la vita dai miei scritti. [...] Uccidere l'Angelo del focolare faceva parte del mestiere di scrittrice[3].

Il tema della differenza tra l'universo femminile e quello maschile in relazione alla pratica della scrittura, in *Una stanza tutta per sé*, viene approfondito tramite l'invenzione di un personaggio fittizio, Judith, presunta sorella di Shakespeare, la quale auspica di poter diventare un'autrice e viene a trovarsi davanti a un bivio: assecondare le proprie aspirazioni artistiche per poi essere etichettata come folle oppure arrendersi al volere del padre e cedere a un matrimonio? Alla fine, Judith avrà una gravidanza indesiderata e si toglierà la vita; e l'autrice, a tal riguardo, sottolinea quanto sia difficile per una donna allontanarsi dal modello patriarcale predominante. Se leggiamo l'incipit di un testo coevo, *Le donne e il romanzo*, apparso su «The Forum» nel marzo 1929 e poi ristampato in *Granite and Rainbow*, ritroviamo lo stesso tema: «è necessario riservarsi lo spazio per trattare di altri problemi oltre che delle loro opere [delle donne], a tal punto le loro opere hanno da sempre subìto l'influenza di condizioni che nulla hanno a che fare con l'arte»[4].

Capitolo primo

Il libriccino del 1929 è suddiviso in sette capitoletti e, come precisa la stessa autrice in nota, riproduce con qualche modifica, ampliandole, due conferenze tenute da Woolf all'Arts Society di Newnham e all'ODTAA di Girton nell'ottobre del 1928.

Anche se dichiara che, alla fine, per lei «le donne e il romanzo restano [...] problemi insoluti»[5], in relazione alla questione della loro "vera natura", Woolf si ripromette col saggio di riprodurre, «davanti a voi, nel modo più completo e più libero possibile, il processo mentale» che l'ha condotta ad affermare

[3] Ivi, pp. 54-56.
[4] V. WOOLF, *Le donne e il romanzo* [1929], in EAD., *Le donne e la scrittura* [1979], op. cit., pp. 37-47: 37.
[5] V. WOOLF, *Una stanza tutta per sé*, op. cit., p. 19, come le citazioni che seguono.

programmaticamente, all'inizio del Capitolo primo, che «una donna deve avere soldi e una stanza tutta per sé, se vuole scrivere romanzi». Questo, forse, si rivela l'aspetto più interessante di tutto lo scritto, oltre a quelli contenutistici, perché ne fa una sorta di esperimento preparatorio al tipo di romanzo che si sta, pian piano, iniziando a delineare nella sua mente: una scrittura che, in qualche modo, riproduca il flusso di coscienza e che trasformi il processo mentale di formazione delle idee, e il loro concatenarsi, in oggetto di racconto e in vera e propria narrazione. Direi, quindi, che Woolf si premura di far subito emergere la natura del tutto sperimentale della tipologia di scrittura nella quale si sta per cimentare.

Tra le righe, comunque, la prima cosa che suggerisce è che l'affermazione che ha appena fatto è, allo stesso tempo, un'idea e un "pregiudizio". Ribadisce, in ogni caso, che, «quando un argomento è molto controverso – e qualunque problema che riguardi il sesso lo è – non si può sperare di dire la verità». Deduzione seguente, quella che «è probabile che il romanzo contenga più verità del reale». Dalla bocca di un romanziere escono menzogne, ribadisce Woolf, ma «mescolata a loro ci sarà forse qualche verità nascosta»[6] che spetta al lettore individuare per poi decidere se merita di essere ricordata.

Woolf inizia a descrivere, in maniera assai suggestiva, il lento processo di affioramento delle idee alla coscienza, ambientando il proprio iter meditativo di protagonista della narrazione sulle rive di un fiume e, quindi, utilizzando la metafora della lenza per alludere alla "conglomerazione" e all'"estrazione" delle suddette idee dalla mente (la stessa immagine tornerà nel già citato *Professioni per le donne* del 1931)[7]; e quella del pesce piccolo ributtato a mare per indicare i pensieri più insignificanti e da scartare.

La narrazione procede e inizia a situarsi in un ambiente man mano più definito: il prato di un college che la protagonista percorre riflettendo, poi distratta dal gesticolare di un bidello in lontananza; un sentiero, la ghiaia, l'Università. E arriva anche una determinazione temporale: siamo in ottobre. Seguita dal riferimento

[6] *Ibidem*.
[7] V. WOOLF, *Professioni per le donne* [1931], in EAD., *Le donne e la scrittura* [1979], op. cit., pp. 53-59: 57.

all'«asperità del presente»[8] che sembra smussarsi man mano che la protagonista percorre le «antiche aule» di quello sconosciuto ateneo, nelle quali evidentemente riecheggiano in qualche modo i trecento anni di storia dell'istituzione.

L'Università viene descritta come un luogo che permette alla mente di liberarsi «da ogni contatto con la realtà concreta» (il che appare indicativo e assai interessante, nelle implicazioni anche negative che questo concetto comporta, come, ad esempio, l'essere l'ambiente universitario – ancora oggi – spesso del tutto lontano dalla vita reale e talora assai autoreferenziale). La protagonista scrive esplicitamente che sta "comunicando" al lettore «i miei pensieri così come mi venivano».

Fra questi citati pensieri affiorano anche delle considerazioni sul tipo di scrittura saggistica che, a suo modo di vedere, rasenta la perfezione, su quei saggi che hanno «quel lampo indomito di immaginazione, quel fiammante scoppio di genio al loro centro, il che li fa restare spaccati e imperfetti, ma costellati di poesia». Dato che la scrittura riproduce il pensiero, Woolf può anche permettersi di ammettere che le sfugge il titolo di un saggio di Charles Lamb sul manoscritto di una poesia di Milton, *Licida*, che peraltro è custodito nella biblioteca dell'ateneo: tale pretesto le dà brillantemente agio d'introdurre la rilevante questione dell'impossibilità per le studentesse di essere ammesse in biblioteca senza essere accompagnate da un professore del college o da una lettera di presentazione. Molto interessante anche il passaggio precedente, nel quale si enuncia il principio secondo il quale, per poter fare una valutazione filologica rigorosa di un testo, è necessario avere prima un'idea di cosa sia lo stile e cosa il senso («un fatto che avrei potuto verificare guardando il manoscritto e accertando se le alterazioni andavano a vantaggio dello stile o del senso. Ma allora avrei dovuto decidere che cos'è lo stile, che cos'è il senso»), che sottolinea l'imprescindibile legame tra filologia, estetica e critica letteraria che attualmente mi pare essere colpevolmente trascurato nei metodi della critica che si stanno imponendo (per non parlare della prassi recensoria, che oggi rifugge troppo

[8] V. WOOLF, *Una stanza tutta per sé*, op. cit., p. 21 (come le citazioni che seguono).

spesso dalla valutazione oggettiva e argomentata, in ossequio a diverse strategie imposte dalla dittatura dei mercati).

Per orgoglio, la protagonista di Woolf decide di rinunciare alla consultazione anche di un altro manoscritto che le era venuto in mente e prosegue il proprio giro, arrivando alla porta della cappella, dalla quale si limita a osservare coloro che ci si affaccendano dentro: «Dal muro a cui mi appoggiavo, l'Università mi sembrava infatti una riserva dove si conservano le specie rare, quelle che ben presto si sarebbero estinte, se lasciate a lottare per la vita sui marciapiedi dello Strand»[9] (altra frecciatina velenosa alle criticità dell'ambiente accademico).

In una rievocazione molto suggestiva (Woolf non dimentica di sottolineare, ogni tanto, che si tratta di riflessioni della protagonista tramite un parentetico «pensavo»), la scrittrice riassume brevemente il passaggio dai generosi finanziamenti di opere pubbliche come edifici e cappelle per conto di re, regine e grandi nobili a quelli dei mercanti riconoscenti perché nelle università «avevano imparato il mestiere»[10] e si erano arricchiti «con l'industriosità»[11]: lo definisce il passaggio dall'età della fede all'età della ragione.

Assai interessante pure una notazione che sembra collegare attività meditativa e musica: «Dalle stanze interne arrivava a tutto volume il suono del grammofono. Era impossibile non riflettere; ma la mia riflessione, qualunque fosse, venne troncata. L'orologio batté le ore. Era tempo di avviarsi a colazione»[12]. C'è, dunque, un tempo dilatato della riflessione, che si alimenta della vista del verde dell'erba del parco e delle costruzioni che vi sorgono o delle note musicali che si possono percepire camminando per il college; e un tempo scandito dai battiti dell'orologio. Quel suono netto, quel tempo definito e rigido sembrano essere un ostacolo al libero dispiegarsi del pensiero.

Riguardo alla «colazione», sempre controcorrente, Woolf dichiara provocatoriamente di prendersi la «libertà di sfidare quella convenzione» dei

[9] Ivi, p. 22 (come le citazioni che seguono).
[10] Ivi, p. 23.
[11] Ivi, p. 22.
[12] Ivi, p. 23 (come le citazioni che seguono).

romanzieri di evitare di parlare di cibo quando si narra di pranzi, e sciorina tutta una serie di piatti descritti con abbondanza di aggettivazione e immagini dalle risonanze poetiche come quella del «dolce che si innalzava tutto zucchero dalle onde»:

E così a poco a poco si accendeva, a metà strada lungo la spina dorsale, che è la sede dell'anima, non quella dura piccola luce elettrica che chiamiamo conversazione brillante, quando ci esplode e ci scompare sulle labbra, bensì quel bagliore più profondo, sottile e sotterraneo che è la ricca fiamma gialla della comunicazione razionale. Nessuna fretta, né bisogno di scintillare. Nessun bisogno di essere altro che se stessi[13].

La vista di un gatto senza coda nel cortile «cambiò in me, con un soprassalto dell'intelligenza inconscia, la luce dell'emozione»[14] e la protagonista registra in sé stessa una sensazione di mancanza di qualcosa d'indefinito, per mettere a fuoco la quale ripensa al tono delle conversazioni che precedevano la guerra, nella sua ricostruzione accompagnate da un «ronzio inarticolato eppure musicale, eccitante, che mutava il valore delle parole stesse»[15]. Secondo Woolf, quel non ben definibile ronzìo si poteva, forse, ridurre a parole con l'aiuto dei poeti, fra i quali cita Tennyson e Christina Rossetti. Ciò le dà agio di inserire anche un'altra provocazione sul fatto che, nonostante la ribadita assurdità dei paragoni fra epoche in tema di poesia, non sia sicura che esistano poeti a lei contemporanei che possano essere confrontati con i due citati. In ogni caso, l'accento, anche discorrendo di poesia, è di nuovo posto – a mio avviso assai opportunamente – sull'aspetto ritmico e musicale dei versi: «È strano come un frammento di poesia lavori nella mente e per strada faccia muovere le gambe al suo ritmo».

La spiegazione che la protagonista del testo fornisce della maggiore «difficoltà della poesia moderna»[16] rispetto a quella precedente risiede nel fatto che quest'ultima, a suo dire, «salta qualche sentimento già provato (forse a pranzo, prima

[13] *Ibidem*.
[14] *Ibidem*.
[15] Ivi, p. 24 (come le citazioni che seguono).
[16] Ivi, p. 25 (come le citazioni che seguono).

della guerra) cosicché vi rispondiamo facilmente, familiarmente, senza curarci di verificare il sentimento, né di paragonarlo a quelli che abbiamo adesso».

L'agosto del 1914 per la narratrice ha segnato un punto di non ritorno, un «trauma (in particolare per le donne, con le loro illusioni sull'educazione, eccetera)»: quella «catastrofe» ha distrutto l'illusione e l'ha sostituita con la verità, ammesso che si possa davvero determinare qual era la verità e quale l'illusione.

«Il romanzo deve attenersi ai fatti», secondo il pensiero allora in voga, e Woolf ribadisce ironicamente di non voler tradire la precedente dichiarazione che la narrazione avvenga in autunno iniziando a descrivere piante e fiori che sbocciano, ad esempio, in primavera, ma – forse sull'onda dei versi della Rossetti – riempie una mezza pagina con una piacevole digressione che definisce «solo una fantasia»[17], dedicata proprio alla descrizione di un paesaggio primaverile.

Il testo procede, dunque, fra racconto, metanarrazione e notazioni teoriche di teoria estetica abilmente intrecciati fra loro e brillantemente tenuti assieme dall'escamotage della trascrizione di un flusso di coscienza, sebbene numerosi passaggi rappresentino anche una testimonianza storica di notevole interesse e utilità per aggiungere un tassello alla ricostruzione della condizione femminile dell'epoca.

È di nuovo il cibo – una minestra – a riportare bruscamente alla realtà la protagonista, che si era persa nella rievocazione di colori e profumi della primavera ed è costretta, per «non nuocere alla buona reputazione»[18] del testo che ella definisce un «romanzo»[19], a tornare all'ambientazione di una sera d'ottobre e alla cena che non la soddisfa.

La conversazione fra donne a un tratto giunge ad alludere alla decadenza dei tempi a loro contemporanei, se paragonata ai fasti del passato, e perviene alla questione della «riprovevole povertà del nostro sesso»[20], dovuta anche al fatto che, se le loro antenate avessero potuto dedicarsi agli affari invece di essere solo delle "figure casalinghe", se

[17] Ivi, p. 26.
[18] Ivi, p. 25.
[19] *Ibidem*.
[20] Ivi, p. 28.

avessero lasciato il loro denaro, come i loro padri e i loro nonni, per creare fondazioni e istituti universitari, premi e borse di studio adatte al loro sesso, questa sera avremmo potuto cenare molto sopportabilmente, qui sopra, con un volatile e una bottiglia di vino; avremmo potuto riprometterci senza indebita confidenza una vita piacevole e onorevole, trascorsa sotto la protezione di qualche professione liberalmente sovvenzionata. Avremmo potuto esplorare o scrivere; girovagare per i luoghi venerabili della terra; sedere in contemplazione sui gradini del Partenone, oppure andare in ufficio alle dieci e tornare a casa comodamente alle quattro e mezzo, per scrivere qualche riga di poesia. Solo che, se la signora Seton e le sue simili si fossero dedicate agli affari a partire dai quindici anni, Mary – era quello il nocciolo della nostra argomentazione – non ci sarebbe stata. Cosa ne pensava Mary, chiesi?[21]

Woolf aggiunge amaramente che è assolutamente inutile porsi tale domanda, dato che alle donne in primo luogo era impossibile «guadagnare del denaro, e in secondo luogo, se fosse stato possibile, la legge negava loro il diritto di possedere il denaro che avessero guadagnato»[22], che sarebbe stato gestito dai loro mariti.

Di sapore metaletterario anche la chiusa del primo capitolo, che temporalmente coincide con la fine del primo giorno, non a caso paragonato a una pergamena che viene arrotolata:

pensando alla sicurezza e alla prosperità di uno dei due sessi, e alla povertà e all'insicurezza dell'altro, e all'effetto della tradizione e della mancanza di tradizione sulla mente dello scrittore, decisi infine che era il momento di arrotolare la pergamena gualcita del giorno, con le sue discussioni, le sue impressioni, la sua rabbia e la sua gioia, e di gettarla in una siepe[23].

E a tale proposito si può ricordare come, già in una recensione del libro di Léonie Villard *La Femme Anglaise au XIXème Siècle et son Evolution d'après le Roman Anglais Contemporain*, uscita sul «Times Literary Supplement» del 18 marzo 1920[24], Woolf si era detta convinta che le donne non avrebbero trovato un proprio equilibrio né dato una chiara espressione ai loro talenti né nella generazione a lei contemporanea né nella successiva, rievocando e citando come esempio chiarificatore

[21] *Ibidem*.
[22] *Ibidem*.
[23] Ivi, p. 29.
[24] Ora si legge col titolo *L'uomo e la donna* [1920], in V. WOOLF, *Le donne e la scrittura* [1979], op. cit., pp. 61-64.

il seguente passo letterario: «"Ho le emozioni di una donna", dice Bathsheba in *Lontano dalla pazza folla*, "ma solo le parole degli uomini"»[25]. Si tratta, dunque, anche di una questione di "espressione": della scelta delle parole adatte, del linguaggio tramite il quale una donna può esprimersi senza scimmiottare un uomo e senza snaturarsi.

Capitolo secondo

L'esordio del *Capitolo secondo* apostrofa direttamente i lettori, invitati a seguire la voce narrante in prima persona in una scena diversa, ambientata a Londra in un interno nel quale, su un tavolo, è poggiato un foglio bianco con un'unica scritta: «LE DONNE E IL ROMANZO»[26], titolo di un altro importante scritto coevo sull'argomento già ricordato in precedenza. Woolf, dunque, qui si autocita, facendo riferimento a un intervento reale e introducendolo in un'opera di finzione.

Le riflessioni della sera prima continuano ad aleggiare nella mente della protagonista, in particolare i quesiti su quali siano «le consizioni necessarie alla creazione di un'opera d'arte» e su quale effetto abbia la povertà (delle donne, in genere meno ricche rispetto al sesso «prospero» degli uomini) sul romanzo.

In cerca della verità, la protagonista si reca nella biblioteca del British Museum e nota con stupore che i libri scritti da uomini sulle donne sono incomparabilmente più numerosi rispetto a quelli scritti dalle donne sul cosiddetto sesso forte. Nonostante una mattinata trascorsa a prendere appunti confusi, non perviene a

[25] Ivi, p. 64.

[26] V. WOOLF, *Una stanza tutta per sé*, op. cit., p. 31 (come le citazioni che seguono). Da non dimenticare che, nel coevo e già citato scritto dal titolo *Le donne e il romanzo* [1929], Woolf osserva acutamente che «La donna fuori del comune dipende dalla donna comune. Solo quando conosciamo le condizioni di vita della donna media (il numero dei figli, se disponeva di denaro suo, se aveva una stanza per sé, se usufruiva di un aiuto per allevare i figli, se aveva della servitù, se doveva sbrigare parte delle faccende domestiche), solo quando possiamo misurare il modo di vivere e l'esperienza di vita accessibili alla donna normale possiamo spiegarci il successo o il fallimento come scrittrice della donna eccezionale» (in EAD., *Le donne e la scrittura* [1979], a cura di M. Barrett, op. cit., pp. 37-47: 38), laddove da sottolineare è anche la contrapposizione fra "donna normale" e "donna eccezionale", il che potrebbe non necessariamente corrispondere alla convinzione nella superiorità della donna scrittrice sulle altre, ma semplicemente potrebbe voler evidenziare il numero esiguo di donne che allora potevano permettersi di dedicare la propria vita alla creatività autoriale, e non solo alla procreazione o alla cura altrui.

soluzione e prende a disegnare: «Eppure è quando oziamo, quando sogniamo, che la verità sommersa a volte viene a galla»[27], notazione che fa inevitabilmente venire alla memoria che Woolf e Freud s'incontrarono il 28 gennaio 1939[28] (ne resta traccia nel *Diario* della scrittrice, compilato dal 1915 al 1941) e che, sebbene Virginia avesse manifestato anche in precedenza non poche riserve sulle influenze che le idee psicoanalitiche esercitavano su tanta narrativa del tempo[29], suo marito Leonard Woolf aveva fondato la Hogarth Press nel 1917 soprattutto per aiutare la moglie a superare i momenti di prostrazione depressiva, e fu proprio quella Casa il primo editore inglese a pubblicare Freud.

L'"eroina" di Woolf osserva che in tutti quegli scritti di uomini sulle donne custoditi nel Museo è presente una componente di collera, di «rabbia travestita e complessa, non rabbia semplice e aperta»[30], che li rende libri «privi di valore in senso scientifico» perché scritti «alla luce rossa dell'emozione, e non alla luce bianca della verità». Il filo del racconto si dipana seguendo le riflessioni della protagonista che cerca di individuare la radice della rabbia che le pare di cogliere spesso nei testi degli uomini sulle donne: la risposta cui perviene è che la vita è una «continua lotta»[31] che necessita di «coraggio e forza giganteschi» e soprattutto fiducia in sé stessi, che facilmente si conquista pensando che «gli altri sono inferiori a noi»[32]. Per spiegare ancora meglio il concetto, Woolf si serve dell'immagine dello specchio (immagine anche freudiana, si ricordi): «Per tutti questi secoli le donne hanno avuto la funzione di specchi, dal potere magico e delizioso di riflettere raddoppiata la figura dell'uomo. Senza questo potere, probabilmente la terra sarebbe ancora palude e giungla».

---

[27] Ivi, p. 34.
[28] Si veda la bella biografia firmata da N. FUSINI, *Possiedo la mia anima*, Milano, Mondadori, 2006.
[29] Si veda, ad esempio, la sua *review* intitolata *Freudian Fiction.* Review of *An Imperfect Mother* by J.D. Beresford (25 march 1920), in *Contemporary Writers. Essays on Twentieth Century Books and Authors*, New York and London, Harcourt Brace and Jovanovich, 1965. Cfr. anche E. ABEL, *Virginia Woolf and the fiction of psychoanalysis*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.
[30] V. WOOLF, *Una stanza tutta per sé*, op. cit., p. 34 (come le citazioni che seguono).
[31] Ivi, p. 35 (come le citazioni che seguono).
[32] Sulla questione dell'inferiorità delle donne quanto a capacità intellettuali, asserita da Arnold Bennett, si veda V. WOOLF, *L'intelletto della donna*, in EAD., *Le donne e la scrittura* [1979], a cura di M. Barrett, op. cit., pp. 51-52.

Comunque, la protagonista è, di fatto, una privilegiata perché può aggirarsi per Londra e pagare il conto di una consumazione grazie all'eredità di cinquecento sterline l'anno, per sempre, ricevuta inaspettatamente dalla zia Mary Beton, caduta da cavallo a Bombay[33]. La donna racconta dei lavoretti che era costretta a fare in precedenza e della spiacevole sensazione che la precarietà di quei lavori lasciava in lei: con un'osservazione attualissima, Woolf rileva che

> è notevole, ricordando l'amarezza di quei giorni, come una rendita fissa possa cambiare il carattere. Nessuna forza al mondo può togliermi le mie cinquecento sterline. Cibo, alloggio e vestiti sono miei per sempre. Pertanto non solo cessano lo sforzo e la fatica, ma anche l'odio e l'amarezza. Non ho bisogno di odiare nessun uomo; non può ferirmi. Non ho bisogno di lusingare nessun uomo: non ha nulla da darmi. Così, impercettibilmente, mi son trovata ad adottare un nuovo atteggiamento verso l'altra metà della razza umana. È assurdo biasimare una classe o un sesso nell'insieme. Un corpo sociale non è mai responsabile di quello che fa. È guidato da istinti che non controlla. Anche loro, i patriarchi, i professori, dovevano lottare con infinite difficoltà, con terribili remore[34].

La narratrice conclude che l'eredità della zia «mi svelava veramente il paradiso, e sostituiva alla grande e imponente figura di gentiluomo che Milton aveva raccomandato alla mia perpetua adorazione, l'immagine del cielo aperto». Quel denaro inatteso le aveva, dunque, aperto squarci di libertà prima inimmaginabili, che le consentivano anche di provare addirittura «compassione e tolleranza» per quel sesso forte sempre e continuamente sotto pressione per dimostrare a sé stesso e agli altri di essere superiore in tutto.

Assodata, inoltre, la relatività del valore anche dei mestieri e delle professioni, che muta col mutare dei tempi, la protagonista perviene alla visione di un futuro in cui le donne cesseranno di essere «il sesso protetto»[35] e «*l*ogicamente condivideranno tutte le attività e tutti gli sforzi che una volta erano stati loro negati», senza nessun

[33] «Non si possono coltivare fiori preziosi in un terreno povero», scriveva il 16 novembre 1929 nella replica alla recensione di Lyn Ll. Irvine di *Una stanza tutta per sé*, uscita su «Nation and Athenaeum» il 9 novembre dello stesso anno. Cfr. V. WOOLF, *Le donne e il tempo per sé*, in EAD., *Le donne e la scrittura* [1979], a cura di M. Barrett, op. cit., pp. 49-50: 50.
[34] V. WOOLF, *Una stanza tutta per sé*, op. cit., p. 37 (come le citazioni che seguono).
[35] Ivi, p. 38 (come la citazione che segue).

apparente privilegio, senza nessuno "sconto": di certo, Virginia Woolf non avrebbe mai immaginato che ancora nel XXI secolo sarebbero state tristemente necessarie le famigerate "quote rosa".

Capitolo terzo

Sempre alla ricerca della verità, la protagonista pensa di trovare risposte nella cronaca oggettiva e supportata da dati e fatti degli storici, che non registrano opinioni (così scrive Woolf). In un libro di storia da lei consultato si giunge alla conclusione che, nonostante le condizioni di oggettiva inferiorità e soggezione, non si può dire che all'epoca di Shakespeare le donne mancassero di personalità e di carattere. E Woolf chiosa:

> Dato che non siamo storici, possiamo andare oltre e dire che le donne hanno illuminato come fiaccole le opere di tutti i poeti dal principio dei tempi: Clitennestra, Antigone, Cleopatra, Lady Macbeth, Fedra, Cressida, Rosalind, Desdemona, la Duchessa di Amalfi, fra i drammaturghi; e poi fra i romanzieri: Millamant, Clarissa, Becky Sharp, Anna Karenina, Emma Bovary, Madame de Guermantes... I nomi si affollano alla mente, e non richiamano l'idea di donne mancanti "di personalità e di carattere". Infatti, se la donna non avesse altra esistenza che nella letteratura maschile, la si immaginerebbe una persona di estrema importanza, molto varia; eroica e meschina, splendida e sordida; infinitamente bella ed estremamente odiosa, grande come l'uomo, e, pensano alcuni, anche più grande. Ma questa è la donna nella letteratura. Nella realtà, come osserva il professor Trevelyan, veniva rinchiusa, picchiata e malmenata[36].

Il percorso di Woolf approda, dunque, anche a un esame della produzione storiografica, riguardo alla quale la voce narrante afferma di trovare «deplorevole, continuai dando un'altra occhiata agli scaffali, [...] il fatto che sulle donne non si sappia nulla prima del Settecento»[37], osservazione di notevole acume. La sua finisce per essere un'indagine che coinvolge a tutto campo l'ambito intellettuale, alla ricerca di varie responsabilità da mettere in luce per spiegare la condizione d'inferiorità della donna nei secoli.

[36] Ivi, pp. 39-40.
[37] Ivi, pp. 40-41.

Ecco che viene introdotto uno scaltro artificio letterario, che addirittura coinvolge uno degli indiscussi geni poetici di tutti i tempi: come accennato, pensando alle condizioni femminili all'epoca di Shakespeare, infatti, la protagonista immagina che il grande drammaturgo avesse una sorella «meravigliosamente dotata»[38], che battezza arbitrariamente Judith. Ne racconta la vita assai diversa da quella del fratello e tutte le opportunità che – in quanto donna – non avrebbe potuto avere, a partire dalla possibilità di studiare e conoscere il mondo. Nonostante ciò, immagina che a sedici anni Judith fugga da casa e prenda la strada di Londra per lavorare come attrice, non ottenendo altro che protezione da parte di un attore-capocomico: incinta, deciderà di uccidersi in una notte d'inverno, perché «chi può misurare il fervore e la violenza del cuore di un poeta quando si trova prigioniero e intrappolato in un corpo di donna?»[39]. Il corpo femminile come gabbia, dunque, per l'estro poetico[40], per lunghi secoli impossibilitato ad esprimersi liberamente a causa delle restrizioni imposte dalle società patriarcali.

Le donne, è stato assodato, non avevano la strada spianata per poter diventare artiste come certi uomini; eppure – suggerisce Woolf – «sarei capace di scommettere che Anonimo, il quale scrisse tante poesie senza firmarle, spesso era una donna. È stata una donna, suggerì Edward Fitzgerald, credo, a comporre le ballate e i canti popolari, accordandoli al ritmo della culla, oppure per ingannare il tempo mentre filava, durante le lunghe sere d'inverno»[41].

Poche sono, in effetti, le eccezioni alla regola enunciata da Woolf, le donne che riuscirono in qualche modo a partecipare alla vita letteraria del loro tempo senza adoperare psudonimi e talvolta addirittura dando alle stampe le proprie opere: basterebbe pensare, ad esempio, ad alcune petrarchiste italiane, fra le quali si

[38] Ivi, p. 41.
[39] Ivi, p. 42.
[40] Non ho potuto fare a meno di ricordare ciò che scriveva Vittoria Colonna nel primo sonetto delle *Rime spirituali*: «[…] I santi chiodi omai sieno mie penne; / E puro inchiostro il prezioso sangue; / Vergata carta il sacro corpo esangue, / Sicch'io scriva per me quel, ch'ei sostenne» (vv. 5-8). Si legge in *Rime di Vittoria Colonna, marchesana di Pescara; colla vita della medesima scritta da Giambattista Rota, accademico eccitato*, Bergamo, Pietro Lancellotti, 1760. In questo caso è il corpo di Cristo ad alimentare la vocazione poetica della petrarchista.
[41] V. WOOLF, *Una stanza tutta per sé*, op. cit., p. 42 (come le citazioni che seguono).

potrebbe ricordare la poetessa lucana Isabella Morra (1520-1545 o 1546), nota per i suoi versi struggenti e per la sua corrispondenza letteraria col poeta Diego Sandoval De Castro, che le costò la vita (com'è noto, venne uccisa dai fratelli filofrancesi per vendicare l'onta del disonore di una sua presunta relazione con un uomo sposato e perdipiù spagnolo)[42]. Nelle proprie *Rime* Isabella affronta anche il tema della disparità di "fortuna" tra uomini e donne, il che le ha fruttato l'appellativo ricorrente di "femminista *ante litteram*":

Fortuna che sollevi in alto stato
ogni depresso ingegno, ogni vil core,
or fai che 'l mio in lagrime e 'n dolore
viva più che altro afflitto e sconsolato.

Veggio il mio Re da te vinto e prostrato
sotto la rota tua, pieno d'orrore,
lo qual, fra gli altri eroi, era il maggiore
che da Cesare in qua fusse mai stato.

Son donna, e contra de le donne dico
che tu, Fortuna, avendo il nome nostro,
ogni ben nato cor hai per nemico.

E spesso grido col mio rozo inchiostro
che chi vuole esser tuo più caro amico
sia degli uomini orrendo e raro mostro[43].

Comunque, la condizione delle donne inglesi nel Cinquecento non doveva essere sostanzialmente tanto diversa da quella delle italiane dell'arretrato Sud patriarcale se, con una modernissima tirata contro la castità intesa come «feticcio inventato da certe società», in *Una stanza tutta per sé* Woolf arriva a concludere:

Vivere una vita libera nella Londra del Cinquecento avrebbe significato per una donna, che fosse poetessa e drammaturga, una tensione nervosa e un dilemma tali da ucciderla. E se pure fosse sopravvissuta, i suoi scritti sarebbero stati comunque contorti e deformi, appunto per il fatto di essere il prodotto di

[42] Cfr. B. CROCE, *Isabella di Morra e Diego Sandoval De Castro*, Palermo, Sellerio, 1983.
[43] I. MORRA, *Rime*, Pisa, Giardini, 1983; si legge anche all'URL: https://it.m.wikisource.org/wiki/Rime_(Morra)/Fortuna_che_sollevi_in_alto_stato.

un'immaginazione forzata e morbosa. E senza dubbio, pensavo riguardando lo scaffale in cui non ci sono commedie scritte da donne, le sue opere non avrebbero circolato con la sua firma.

Una notazione psicologica di grande profondità segue il ragionamento: «la pubblicità nelle donne è detestabile. L'anonimità scorre loro nel sangue. Il desiderio di velarsi le possiede ancora»[44]. Il che corrisponde (non lo si dimentichi) a quanto sostenuto anche da John Stuart Mill nella *Servitù delle donne* (1869), che attribuiva la causa della loro subalternità all'educazione ricevuta, che le abituava a ritenere normale e doverosa la sottomissione al sesso maschile.

Woolf sottolinea l'infelicità delle donne nel Cinquecento, la tormentata lotta con sé stesse che impediva loro di esprimersi liberamente. Del resto, come accennato, anche nel panorama italiano fra il XV e il XVII secolo pullulano opere che contengono recriminazioni relative alle condizioni di vita della donna: fra le altre, si possono brevemente ricordare come esempi le commedie umanistiche in latino del Quattrocento *Cauteriaria* di Antonio Barsizza[45] o *Philogenia* di Ugolino Pisani[46], commedia buffa; alcune commedie in volgare composte a imitazione del modello plautino-terenziano nei primi anni del Cinquecento (come il *Formicone* di Publio Filippo Mantovano)[47]; vari scritti della poetessa e comica gelosa Isabella Andreini (1562-1604), fra i quali meritano particolare attenzione le *Lettere* (1607)[48], uno zibaldone di 150 epistole fittizie nelle quali Isabella controbatte secoli di letteratura misogina *etc*. E, nell'ambito della famosa *Querelle des femmes* esplosa in tutta Europa in quel periodo, non sono da dimenticare neanche scritti che diffondono punti di vista e propugnano argomentazioni del tutto filogine come il dialogo in cinque libri

[44] V. WOOLF, *Una stanza tutta per sé*, op. cit., p. 43.
[45] Sulla quale si veda almeno P. ROSSO, *Tradizione testuale e aree di diffusione della "Cauteriaria" di Antonio Barzizza*, in «Humanistica Lovaniensia», vol. 53, 2004, pp. 1-92. Sull'autore si legga P. ROSSO, *La commedia umanistica in ambito universitario: notizie sul soggiorno pavese di Antonio Barsizza*, disponibile all'URL: https://iris.unito.it/retrieve/handle/2318/93774/665881/Antonio%20Barzizza.pdf.
[46] Si veda l'edizione uscita per la Casa romana Torre d'Orfeo nel 1997.
[47] Ne è appena uscita (2022) un'edizione per Aragno curata da Stefania Giovanna Mallamaci, con premessa di Piermario Vescovo.
[48] *Lettere d'Isabella Andreini Padovana, Comica Gelosa et Academica Intenta, nominata l'Accesa, dedicate al Serenissimo Don Carlo Emanuel, Duca di Savoia*, in Venetia, presso Marc'Antonio Zaltieri, 1607.

La nobiltà delle donne (Venezia, Giolito, 1549) del piacentino Lodovico Domenichi (1515-1564), opera compilatoria sul tema della superiorità femminile; il dialogo *Della dignità et nobiltà delle donne* dell'anconitano Cristoforo Bronzini (1580), che nel 1622 attirò l'attenzione persino della Sacra Congregazione dell'Indice a causa di varie affermazioni relative alla superiorità delle donne sugli uomini; o, infine, il trattato *Esempi della virtù delle donne, raccolti dal signor cavalier Cornelio Lanci, ne' quali si vede la bellezza, prudenza, castità, e fortezza delle vergini, maritate, e vedove* (Firenze, Francesco Tosi, 1590) dell'urbinate Cornelio Lanci.

La storia europea, infatti, è costellata di testimonianze di quanto diversamente siano stati recepiti e interpretati i due sessi nel corso dei secoli: nella *Querelle des sexes* si discusse in forma di lamento e di accusa sulle differenze fra i sessi e sul loro rapporto. Le prese di posizione su questo argomento si moltiplicarono nel primo Rinascimento, soprattutto in Italia, Francia, Spagna e ben presto anche negli altri paesi europei, e alla loro circolazione contribuirono anche la crescente importanza acquisita dalla parola scritta e la diffusione della stampa. Alla *querelle*, come si è visto, parteciparono sia scrittori che scrittrici: gli autori scrissero sia opere ostili alle donne (invettive dettate spesso da misoginia) sia a favore del cosiddetto sesso debole (difese delle donne, lodi, testi intrisi di filoginia); i testi conservati scritti da donne, invece, sono perlopiù a loro favore, anche se sono una minoranza per varie e intuibili ragioni. La disputa, com'è noto, ebbe origine nel Medioevo, si sviluppò nel Rinascimento, sotto l'influsso dell'Umanesimo e della Riforma religiosa, e proseguì fino all'Illuminismo.

Nonostante questo, ignorando evidentemente l'esistenza di interventi di denuncia, editi anche da donne in precedenza, in difesa del genere femminile, in *Una stanza tutta per sé* Virginia Woolf aggiunge che bisognerà attendere l'Ottocento per avere una «letteratura di confessione e di autoanalisi»[49] che permetta di comprendere che «scrivere un'opera di genio è quasi sempre un'impresa di prodigiosa difficoltà». Ed estende questa considerazione anche al genere maschile:

[49] V. WOOLF, *Una stanza tutta per sé*, op. cit., p. 43 (come le citazioni che seguono).

Tutto si oppone alla possibilità che l'opera esca dalla mente dello scrittore completa e integra com'era stata concepita. Di solito le si oppongono le circostanze materiali. I cani abbaiano; la gente interrompe; bisogna far soldi; la salute non regge. Inoltre, ad inasprire e ad accrescere tutte queste difficoltà, c'è la notoria indifferenza del mondo. Esso non chiede alla gente di scrivere poesie, romanzi e libri di storia; non ne ha bisogno. Non gli interessa se Flaubert trova la parola giusta, o se Carlyle verifica scrupolosamente questo o quel fatto. Naturalmente, non vuol pagare per quel che non desidera. E così lo scrittore, Keats, Flaubert, Carlyle, deve sopportare, specialmente durante gli anni creativi della giovinezza, ogni forma di distrazione e di scoraggiamento.

La creazione letteraria è sempre stata, dunque, un vero e proprio «miracolo», anche per gli uomini scrittori, sebbene le opere non venissero mai pubblicate nella forma in cui erano state concepite inizialmente. Per le donne, poi, le difficoltà erano ancora maggiori: in primo luogo perché non era neanche scontato che avessero «una stanza tutta per sé», oltre che a causa di altri impedimenti materiali. Ma i peggiori, secondo Woolf, erano gli ostacoli «immateriali»[50], perché l'indifferenza del mondo, nel caso di una donna, diveniva – e ancora oggi troppo spesso diventa, oserei dire – «ostilità». «Ora, con quale alimento nutriamo le donne artiste?», si chiede Woolf. I pregiudizi sulle donne ne fiaccano la vitalità e influiscono negativamente sul loro lavoro. Infatti, «*l*a storia dell'opposizione degli uomini all'emancipazione delle donne è forse più interessante della storia stessa di quella emancipazione»[51], osserva. Come accennato, Virginia Woolf è convinta, infatti, del fatto che la mente dell'artista, per poter produrre, «per poter compiere lo sforzo prodigioso di liberare nella sua totalità l'opera che è in lui, deve essere incandescente», libera da qualsiasi ostacolo come la mente di Shakespeare.

Capitolo quarto

Riguardo a Lady Winchilsea, nata nel 1661, Woolf commenta: «È un vero peccato che una donna che sapeva scrivere così, la cui mente era così in accordo con la natura e la meditazione, sia stata costretta alla rabbia e all'amarezza»[52]. Dopo aver

[50] Ivi, p. 44 (come le citazioni che seguono).
[51] Ivi, p. 45 (come la citazione che segue).
[52] Ivi, p. 48. Questo stesso tema della «rabbia» si ritrova nella già citate secentesche *Lettere d'Isabella*

accennato a una serie di «nobildonne solitarie, che scrivevano senza pubblico né critica, solo per il proprio diletto»[53], Woolf approda ad alcuni esempi di donne della classe media e, in particolare, al caso di Aphra Behn, che dimostrò che si poteva guadagnare del denaro scrivendo. Si arriva, dunque, al cambiamento della fine del Settecento, in cui

> Centinaia di donne, a misura che il Settecento avanzava, cominciarono a pagarsi le piccole spese e a contribuire alle spese di casa traducendo, oppure scrivendo gli innumerevoli cattivi romanzi di cui non si fa più menzione neanche nei testi scolastici, ma che si possono trovare sulle bancarelle di Charing Cross Road. Quella notevole attività mentale, di cui verso la fine del Settecento le donne dettero prova – conversando, riunendosi, scrivendo saggi su Shakespeare – si basava sul fatto concreto che le donne potevano guadagnar soldi scrivendo. Il denaro conferisce dignità a ciò che è frivolo se non è pagato[54].

Le donne del Settecento sono, dunque, le «precorritrici» di Jane Austen e delle sorelle Brontë e di tante altre e altri, perché «i capolavori non nascono solitari e isolati».

Comunque, bisogna attendere il primo Ottocento per veder fiorire una cospicua messe di pubblicazioni femminili, ma si tratta soprattutto di romanzi, forse perché – azzarda Woolf – la poesia necessita di concentrazione e le donne della classe media spesso potevano scrivere solo in un «soggiorno comune»[55] («I romanzi erano, e rimangono, la cosa più facile da scrivere per una donna»[56], perché il romanzo «è la forma d'arte meno concentrata. Lo si può interrompere e riprnedere più facilmente di un'opera di teatro o di poesia», ribadisce anche nel citato *Le donne e il romanzo*). Di una donna non serena annota: «Scriverà con rabbia, quando dovrebbe scrivere con calma. Scriverà scioccamente, quando dovrebbe scrivere saggiamente. Scriverà di se

---

Andreini Padovana, Comica Gelosa et Academica Intenta, nominata l'Accesa, dedicate al Serenissimo Don Carlo Emanuel, Duca di Savoia, che si soffermano sulla frustrazione, l'indignazione e la stanchezza di cui sono preda tante donne costrette a rinunciare ogni giorno a ogni tipo di libertà.

[53] V. WOOLF, *Una stanza tutta per sé*, op. cit., p. 49.

[54] Ivi, p. 50 (come le citazioni che seguono).

[55] Ivi, p. 51.

[56] V. WOOLF, *Le donne e il romanzo* [1929], art. cit., p. 40, come la citazione che segue.

stessa, quando dovrebbe scrivere dei suoi personaggi. È in guerra con il suo destino. Come avrebbe potuto non morire giovane, contratta e frustrata?»[57].

Il romanzo è una «creazione che in un certo senso rispecchia la vita»[58]: pertanto, di certo le donne erano svantaggiate rispetto agli uomini anche nella scrittura, non potendo muoversi liberamente e avere una piena conoscenza del mondo. I romanzi che resistono alla prova del tempo per Woolf sono, infatti, caratterizzati da «integrità»[59], ovvero dalla convinzione che ci comunicano di «dire la verità»[60]: un esempio citato dall'autrice è *Guerra e pace*.

Parlando di Charlotte Brontë, Woolf nota acutamente che a tratti

> L'indignazione ha fatto barcollare la sua immaginazione; e noi la sentiamo barcollare. Ma c'erano molte altre influenze, oltre alla rabbia, a premere sulla sua immaginazione e a sviarla. L'ignoranza, ad esempio. Il ritratto di Rochester è fatto al buio. Vi sentiamo l'influenza della paura; così come sentiamo costantemente un'acredine prodotta dall'oppressione, una sofferenza sotterranea che cova sotto la passione; un rancore che contrae questi romanzi, per quanto splendidi, in uno spasimo di dolore[61].

Nell'Ottocento, comunque, finalmente la scrittrice donna, come nota Woolf, fronteggia la critica:

> Riconosce di essere "solo una donna"; oppure protesta di valere "quanto un uomo". La scrittrice si confronta con la critica, a seconda del suo temperamento, con docilità e timidezza, oppure con rabbia ed enfasi. Non importa cosa fosse; lei stava pensando a qualcosa di diverso dalla sua materia. Il libro ci crolla in testa; c'era una crepa nel mezzo. E pensai a tutti i romanzi scritti da donne che si trovano sparsi, come melucce guaste in un orto, su tutte le bancarelle di libri usati di Londra. Era quella crepa nel mezzo che li aveva fatti marcire. L'autrice aveva alterato i suoi valori in ossequio all'opinione altrui. Ma come dev'essere stato loro impossibile mantenersi nel giusto mezzo! Che genio, che integrità dev'esserci voluta, davanti a tutta quella critica, in mezzo a quella società puramente patriarcale, per tenersi saldamente alla realtà, così come la vedevano, senza deflettere! Solo Jane Austen ed Emily Brontë l'hanno fatto. Questa è un'altra piuma, la più

[57] V. WOOLF, *Una stanza tutta per sé*, op. cit., p. 52.
[58] Ivi, p. 53.
[59] *Ibidem*.
[60] *Ibidem*.
[61] Ivi, p. 54 (come la citazione che segue). Si veda anche V. WOOLF, *Le donne e il romanzo* [1929], art. cit., p. 41: «Il desiderio di difendere una causa personale o di fare di un personaggio il portavoce di qualche insoddisfazione o rancore privati ha sempre un effetto opprimente, come se il punto su cui è diretta l'attenzione del lettore fosse improvvisamente duplice, sfuocato, anziché unico».

bella forse, sui loro cappelli. Scrissero come scrivono le donne, non come scrivono gli uomini. Fra le mille donne che allora scrivevano romanzi, solo loro ignorarono del tutto i perpetui ammonimenti dell'eterno pedagogo: scrivi questo, pensa quello.

E a questo punto della narrazione arriva la celebre affermazione che

Nel 1828 ci sarebbe voluta una giovane molto ardita per ignorare tutte queste rampogne, ammonimenti e promesse di premi. Avrebbe dovuto essere una specie di agitatrice per dire a se stessa: «Oh, non potete comprare anche la letteratura. La letteratura è aperta a tutti. Non ti permetto, per quanto Bidello tu sia, di scacciarmi dal prato. Sprangate le vostre biblioteche, se volete; ma non potete mettere alcun cancello, alcuna catena, alcun lucchetto alla mia libertà mentale»[62].

Woolf rileva che, dato che «la libertà e la pienezza espressiva appartengono all'essenza dell'arte, una simile mancanza di tradizione, una simile scarsità e inadeguatezza di strumenti deve aver avuto enorme significato sulla scrittura femminile»[63]. «Solo il romanzo era abbastanza giovane da essere duttile in mano sua»[64]: un'altra ragione, forse, per la quale la donna tendeva allora a privilegiare, nella prassi scrittòria, i romanzi rispetto ad altri generi letterari. La narratrice, comunque, rifiuta di trattare il «malinconico argomento dell'avvenire del romanzo».

Capitolo quinto

Nel quinto capitolo della sua narrazione Woolf arriva all'età a lei contemporanea, nella quale le donne forse hanno finalmente iniziato a «usare la letteratura come arte e non come metodo di autoespressione»[65]. Registra, infatti, un cambiamento di prospettiva in alcune scritture di donne[66]: le donne si ritraggono a vicenda, provano simpatia le une per le altre (lo stesso non si può sempre dire, però,

[62] V. WOOLF, *Una stanza tutta per sé*, op. cit., p. 55.
[63] *Ibidem*.
[64] Ivi, p. 56 (come la citazione che segue).
[65] Ivi, p. 57.
[66] Al riguardo si veda anche V. WOOLF, *Le donne e il romanzo* [1929], art. cit., pp. 42 e sgg.

proprio della Woolf, che ha dedicato talora pagine velenose a scrittrici come Margaret Cavendish[67], Eliza Haywood[68], e fatto qualche appunto tagliente a Charlotte Brontë[69] e persino a Jane Austen, sebbene la giudicasse «la più perfetta artista fra le donne, la scrittrice, i cui libri sono tutti immortali»[70]).

Woolf sottolinea la «forza creativa»[71] delle scrittrici a lei contemporanee, che emana anche dai muri delle stanze che per secoli sono state abitate prevalentemente da loro. Con una notazione molto interessante sottolinea:

> Sarebbe un gran peccato se le donne scrivessero come gli uomini, o vivessero come loro, o assumessero il loro aspetto; perché se due sessi non bastano, considerando la vastità e la varietà del mondo, come potremmo cavarcela con uno solo? L'educazione non dovrebbe forse sottolineare e accentuare le differenze, invece delle somiglianze? Perché di somiglianze ce ne sono anche troppe[72].

In particolare, si sofferma sul caso di Mary Carmichael, che non aveva più necessità di difendersi dagli attacchi degli uomini: «scriveva da donna, ma da donna che ha dimenticato di essere donna»[73], gettando luce su piccole cose e riportandone a galla altre sepolte da tempo. E già nella recensione *Donne scrittrici di romanzi*, uscita nell'ottobre del 1918 sul «Times Literary Supplement», Woolf aveva lodato quelle

---

[67] Cfr. V. WOOLF, *La duchessa di Newcastle* [1911], in EAD., *Le donne e la scrittura* [1979], a cura di M. Barrett, op. cit., pp. 77-86. A p. 81 scrive di lei: «Ordine, continuità, sviluppo logico delle argomentazioni sono tutte cose sconosciute per lei. Non ci sono paure a trattenerla. Aveva l'irresponsabilità di una bambina e l'arroganza di una duchessa».

[68] V. WOOLF, *Una dama scribacchina*, in EAD., *Le donne e la scrittura* [1979], a cura di M. Barrett, op. cit., pp. 91-95. A p. 94 scrive di lei: «E in quel lungo e intricatissimo processo di vivere e leggere e scrivere che in modo tanto misterioso modifica la forma della letteratura, […] la signora Haywood non svolge alcuna parte visibile, se non quella di andare a ingrossare il coro delle voci».

[69] V. WOOLF, *Jane Eyre e Cime Tempestose* [1916], in EAD., *Le donne e la scrittura* [1979], a cura di M. Barrett, op. cit., pp. 131-38. A p. 135 scrive: «[…] leggiamo Charlotte Brontë non per la raffinata osservazione dei caratteri (i suoi personaggi sono vigorosi e elementari); non per il gusto del comico (il suo è tetro e crudo); non per una visione filosofica della vita (la sua visione è quella della figlia di un parroco di campagna); ma per la sua poesia».

[70] V. WOOLF, *Jane Austen* [1923], in EAD., *Le donne e la scrittura* [1979], a cura di M. Barrett, op. cit., pp. 111-24: 124.

[71] V. WOOLF, *Una stanza tutta per sé*, op. cit., p. 60.

[72] Ivi, p. 61.

[73] Ivi, p. 63.

«donne eccezionali che non imitarono né un sesso né alcun individuo dell'uno o dell'altro sesso»[74].

Non si dimentichi neppure che nello scritto dal titolo *Le donne e il romanzo* (1929), coevo a *Una stanza tutta per sé*, Woolf ipotizza: «Ci si può attendere che la funzione di zanzara che punzecchia lo Stato, fino a oggi prerogativa maschile, verrà svolta anche dalle donne. I loro romanzi tratteranno dei mali della società, e dei loro rimedi»[75]. La prefigurazione, dunque, di un tempo futuro in cui voci maschili e voci femminili saranno praticamente indistinguibili quanto a toni e a contenuti.

Capitolo sesto

Il *Capitolo sesto* inaugura un nuovo giorno, esattamente il 26 ottobre 1928, a Londra. La riflessione si concentra sulla mente e sulla sua capacità di cambiare continuamente la propria messa a fuoco, per poi approdare a un felice abbozzo di schema dell'anima, secondo il quale in ognuno di noi sono compresenti una forza maschile e una femminile che producono appagamento quando riescono a cooperare spiritualmente in armonia: «Forse Coleridge voleva dire questo, quando affermò che una grande mente è androgina»[76], il commento di Woolf. Si ricordi che solo l'anno prima, nel 1928, era uscito *Orlando*, imperniato sul personaggio emblema della «fusione» nella quale la mente «diventa pienamente fertile e usa tutte le sue facoltà».

La narratrice confessa, in seguito, di provare noia leggendo il romanzo di un giovane scrittore a lei contemporaneo apprezzatissimo dalla critica; e che le pagine di un noto critico dell'epoca fanno emergere la divisione della sua mente in compartimenti stagni, mentre la scrittura che «possiede il segreto della vita eterna»[77], come quella di Coleridge, a suo parere fa esplodere ogni frase e «origina ogni sorta di altre idee». Persino di Galsworthy e di Kipling Woolf afferma che «Non hanno potere

[74] V. WOOLF, *Donne scrittrici di romanzi* [1918], in EAD., *Le donne e la scrittura* [1979], a cura di M. Barrett, op. cit., pp. 65-69: 67.
[75] V. WOOLF, *Le donne e il romanzo* [1929], art. cit., p. 45.
[76] V. WOOLF, *Una stanza tutta per sé*, op. cit., p. 66 (come le citazioni che seguono).
[77] Ivi, p. 68 (come le citazioni che seguono).

di suggestione» e che i loro libri risultano animati da emozioni "incomprensibili" per una donna.

Facendo esplicito riferimento al regime mussoliniano, inoltre, Woolf immagina con preoccupazione «un'epoca futura di pura virilità, autoaffermativa». Recisamente afferma che «Tutti quelli che hanno contribuito a stabilire l'autocoscienza sessuale sono colpevoli», precisando:

Dobbiamo ritornare a Shakespeare, perché Shakespeare era androgino; così come lo erano Keats, Sterne, Cowper, Lamb e Coleridge. Shelley forse era asessuato. Milton e Ben Jonson avevano un pizzico di troppo di mascolinità. E anche Wordsworth e Tolstoj. Al tempo nostro, Proust era totalmente androgino, fors'anche un po' troppo donna. Ma questo difetto è troppo raro perché si possa lamentarsene, dato che, dove manca una mescolanza di questo genere, l'intelletto sembra predominare e le altre facoltà mentali indurirsi e isterilirsi.

Sulla necessità che la mente possa coniugare armonicamente aspetti femminili e maschili della personalità s'interrompe il racconto di Mary Beton con la conclusione che «se dovete scrivere romanzi o poesia vi servono cinquecento sterline l'anno e una stanza con la serratura alla porta»[78].

A questo punto pare rientrare in gioco l'autrice, che espone chiaramente il proprio punto di vista. Molto attuale (tristemente attuale) l'osservazione che «per quanto sia delizioso il passatempo di misurare, è la più futile di tutte le occupazioni, e sottomettersi ai decreti dei misuratori è il più servile degli atteggiamenti. Finché scrivete quel che volete scrivere, questo è ciò che conta; e se conti per secoli o per ore, nessuno può dirlo»[79]. E cruda ma tristemente vera è la conclusione che

La libertà intellettuale dipende da cose materiali. La poesia dipende dalla libertà intellettuale. E le donne sono sempre state povere, non solo in questi ultimi duecento anni, ma dall'inizio dei tempi. Le donne hanno avuto meno libertà intellettuale dei figli degli schiavi ateniesi. Perciò le donne non hanno avuto uno straccio di opportunità di scrivere poesia.

[78] Ivi, p. 69.
[79] Ivi, p. 70 (come la citazione che segue).

Alla fine, rivolgendosi alle proprie ascoltatrici, Woolf le invita a scrivere non solo romanzi, perché «Il romanzo sarà molto migliorato dallo stare gomito a gomito con la poesia e la filosofia»[80], un suggerimento che suona quasi come una profezia, anticipando la direzione che da alcuni decenni ha preso la scrittura romanzesca e l'evoluzione del genere. Compito dello scrittore, secondo Woolf, è quello di comunicare agli altri la "realtà", come sono riusciti a fare gli autori di «*Lear*, di *Emma* o di *Alla ricerca del tempo perduto*», la cui lettura permette, dopo, di vedere «più intensamente»: Shakespeare, Flaubert e Proust nel pàntheon di Virginia Woolf.

La perorazione finale diretta alle donne le invita a essere sempre sé stesse, non dimenticando alcuni dati di fondamentale importanza: che

> fin dal 1866 esistevano in Inghilterra almeno due *colleges* femminili; che, a partire dal 1880, una donna sposata poteva, per legge, possedere i propri beni; e che nel 1919 – cioè più di nove anni fa – le è stato concesso il voto? Devo anche ricordarvi che da ben dieci anni vi è stato aperto l'accesso a quasi tutte le professioni?[81].

L'invito alle ascoltatrici è quello a sfruttare tali "privilegi" anche per riscattare i sacrifici di quelle donne, come la fantomatica sorella di Shakespeare, che in passato non hanno potuto beneficiarne.

Maria Panetta

[80] Ivi, p. 71 (come la citazione che segue).
[81] Ivi, p. 72.

Ambientalismo e umanitarismo nel diario bellico di De Lollis

De Lollis "homo europeus" e soldato

La Grande Guerra è stata l'evento che, più di ogni altro, ha marcato la coscienza della modernità con un impatto senza precedenti nell'animo degli uomini che vi parteciparono. Dalla morte come dimensione collettiva e dal combattimento di massa si originò un immaginario comune destinato a durare a lungo e tra i cui esiti ci fu un capillare ampliamento del senso di alienazione e reificazione. L'elemento centrale di quell'interessante esempio di diarismo di guerra che è il *Taccuino di Guerra* di Cesare De Lollis è l'uomo, con le sue paure, le sue ansie e la sua inadeguatezza di fronte a un evento di straordinaria portata come il primo conflitto mondiale.

Come molti altri intellettuali provenienti dalla provincia italiana, Cesare De Lollis sviluppò la propria carriera non all'interno del proprio territorio d'origine, ma nei grandi centri metropolitani, dove il dibattito culturale era più vivace e dove c'era maggiore possibilità di diffondere quanto si produceva. Per una puntuale ricognizione e un approfondimento degli elementi ambientali e geografici narrati nelle continue dislocazioni dell'autore soldato, è utile ricordare l'erranza che ha accompagnato la sua vita e la sua formazione culturale.

Completati gli studi presso l'Istituto Superiore di Firenze e poi presso l'Università di Napoli, seguì i corsi di perfezionamento a Roma alla scuola di Ernesto Monaci, poi all'École des Hautes Études e all'École des Charles di Parigi. Negli anni giovanili, quando per i nostri studiosi uscire dall'Italia era ancora cosa tutt'altro che comune, il filologo compì importanti missioni scientifiche in Francia e in Spagna per conto della Reale Commissione Colombiana, incaricata dal Ministero della Pubblica Istruzione di provvedere alle solenni celebrazioni del quarto centenario della scoperta dell'America. Dall'agosto al dicembre 1889 egli svolse un intenso lavoro di ricerca

nella Biblioteca Nazionale di Parigi e negli archivi di Madrid, Barcellona, Burgos, Escorial, Saragozza, Siviglia, Toledo e Valladolid, trascrivendo e riproducendo con cura documenti colombiani. Proseguendo nei suoi itinerari culturali, il nostro autore frequentò a più riprese la Germania, l'Austria, la Svizzera, l'Olanda, il Belgio, l'Inghilterra e la Scozia.

De Lollis incarna perfettamente la figura dello scrittore-viaggiatore cosmopolita per via della molteplicità delle sue esperienze, per la varietà delle sue delocalizzazioni e per l'ampiezza dei suoi interessi. La sua apertura internazionale non modificò, tuttavia, la profonda attenzione che i suoi studi avevano nei confronti di alcune aree italiane cui era legato da particolare affetto. Sia in *Reisebilder* che in *Taccuino di Guerra* li ha indagati costruendo un'empatia con i luoghi, affrontandone le caratteristiche ambientali e umane, ponendosi come curioso e acuto osservatore di usi, costumi e lingua.

Al riguardo Croce ha affermato:

> L'abruzzese che porta sempre nel cuore il suo paese e la sua gente e ne intende gli affetti e le virtù e ne vede con occhio critico, ma con sentimento pio, le divergenze dal suo ideale; il filologo che investiga la storia delle forme e dei vocaboli... e, sopra tutto ciò, l'uomo buono, che sa piuttosto ridere di largo e limpido riso che satireggiare, ed è, nella rigidezza dei vagheggiati atteggiamenti, tenero di cuore[1].

Paesaggio e umanità nel Taccuino di guerra

Il *Taccuino* apparve in un'edizione incompleta e dal testo non del tutto certo in *Cesare de Lollis a scuola e nella trincea - il suo taccuino di guerra* (Carabba, Lanciano, 1941) a cura di Alberto Scarselli e con prefazione di Giovanni Gentile. Al riguardo, Massimo Colesanti ha affermato che il «manoscritto presentava veramente molte difficoltà, e la grafia minuta e sbiadita si prestava in più punti a diverse

[1] B. CROCE, *Prefazione*, in C. DE LOLLIS, *Reisebilder e altri scritti*, Bari, Laterza, 1929, p. VI.

interpretazioni: io debbo ad un'attenta lettura del testo, ed a ricerche accurate se pubblico ora l'opera per intero, per quanto è stato possibile»[2].

A quella edizione seguì *Taccuino di guerra* (Firenze, Sansoni, 1955) a cura dello stesso Colesanti, poi ristampata nel 1973 per Teate Edizioni (Chieti) in occasione della dedica a De Lollis del Labaro Sociale dell'Associazione Nazionale Volontari di Guerra. Ne seguì nel 1969 un'edizione a cura di Umberto Russo dal titolo *Cesare de Lollis, dal taccuino di guerra ai Reisebilder*[3].

La vicenda autobiografica raccontata nel *Taccuino* va dall'aprile del 1916 al 29 agosto del 1918, periodo che il filologo trascorse quasi interamente al fronte. De Lollis si arruolò volontario poco dopo l'ingresso in guerra dell'Italia, il 29 luglio 1915. In un primo momento fu assegnato ai territoriali, ma poi egli stesso chiese di essere inviato in una zona d'operazioni. Giunse al fronte il 7 aprile 1916, a cinquantatré anni, e dimostrò un tale valore in trincea da essere promosso a capitano per merito di guerra, con conferimento di medaglia al Valor Militare. In questi passi si evince il temperamento con cui il filologo affronta l'esperienza bellica:

Io: Come sto bene! Non importa che non abbia due medaglie! Né mia moglie in un ospedaletto![4]
Viene a vedermi Manacorda del 25° corpo di Armata 3° Armata. Come sta? Male, male ma non importa, vivo d'aria. Un caffè? Grazie, vivo d'aria? Se muoio… speriamo di no. Sarebbe un delitto una tale speranza![5]

Angelo De Luca definì i suoi scritti «Lo specchio della sua anima, il riflesso del suo spirito impaziente, esuberante e buono»[6]. Il suo animo ricco di *pietas* era a tal punto noto che uno dei suoi commilitoni gli chiese di intercedere per evitargli la fucilazione:

[2] M. COLESANTI, *Prefazione* a C. DE LOLLIS, *Taccuino di Guerra*, Chieti, Edizioni Teate, 1973.
[3] Il testo è all'interno di «Abruzzo. Rivista dell'Istituto di Studi Abruzzesi», n. 1-3, 1969.
[4] C. DE LOLLIS, *Taccuino di Guerra*, op. cit., p. 53.
[5] *Ibidem.*
[6] A. DE LUCA, *Cesare De Lollis (1963-1928)*, in «Abruzzo. Rivista dell'Istituto di Studi Abruzzesi», n. 4, 1964.

Mi hanno fatto lasciare le armi al ponte di concentramento e ora chi sa che cosa si deciderà di me. Mi raccomando a lei, non per la morte ma per il disonore, che mi cadrebbe innocentemente, sulla mia persona. Sperando nella sua bontà che farà per me più di quello che può la riverisco e le bacio le mani.

Suo servo
Soldato Rea Cesare[7].

Si veda anche come egli appaia addolorato dinanzi alla morte non solo dei soldati, sia italiani che stranieri, ma anche di piccoli animali, laddove la compassione prende la forma della parola, spesso ripetuta, di "povero":

Il cap. med. Mioni e il tenente d'artiglieria da montagna Reverdito fanno strage degli scoiattoli che vengono a cercare briciole davanti all'ospedale[8].

I soldati dell'angolo morto sulla grande Dolomitenstrasse hanno di nuovo in gabbia un uccellino di nido, agonizzante. Mie riflessioni. E un soldato "me lo sarei magnato, io!"[9].

Abbattuto (mazza di ferro) il povero mulo (1936) che ieri presso Cernadoi ebbe una gamba spezzata da una scheggia di granata. Mangiava tranquillamente *tous le temps*![10].

Su quel mucchio vengono a beccare, a due passi da me che prendo sole, e del portaferiti, capineri e altri minuscoli uccelli.

Oh un capinero! Come vicino!
Mio elogio degli uccelli.
Il portaferiti, della Sabina: "Mo' ci tiro 'na bastonata"!!![11].

Hanno ammazzato a pallottole di neve il mio povero scoiattolo. Il Dr Germano deplora di non averlo schioppettato[12].

Forse il tutto motivato dal funerale popoloso del povero sottotenente Pietro Bianchi del 45 ferito di fucile alla testa al Monucolo. Prina l'aveva previsto[13].

Il povero nero micino di casa. Gira, gira, s'arrampica; lui agile; ma non vuole entrare[14].

Arrivando ad Andraz ho risentito l'idillio, Le prime rondini, e qualche vaccarella, e i larici in nove verdi, e un ciliegio, un povero ciliegio, del resto[15].

---

[7] C. DE LOLLIS, *Taccuino di Guerra*, op. cit., p. 60.
[8] Ivi, p. 25.
[9] Ivi, p. 26.
[10] *Ibidem*.
[11] Ivi, p. 20.
[12] Ivi, p. 37.
[13] Ivi, p. 33.
[14] Ivi, p. 68.
[15] Ivi, p. 23.

Scendo a Lanciano. Sepolta dalla nave, come son tristi i poveri liceali…[16]

All'indomani della morte dell'autore, Mario Praz, commemorandolo, trovava nei suoi scritti narrativi «tutta la sua anima di solitario umanista bizzarro, umanista sì, ma profondamente umano» e, a proposito dello stile, scriveva che la sua fantasia, sebbene densa di dottrina, non si adagiava in classiche forme, ma preferiva appunto quella di appunti.

La natura e la Guerra

De Lollis nel *Taccuino* osservava la realtà della guerra rappresentandola sia tramite impressioni di paesaggi che attraverso annotazioni e riflessioni sulla natura umana. Le pagine del *Taccuino*, scarne e disadorne, sono un preludio ai motivi presenti delle pagine fresche e vive, ma anche elaborate e meditate di *Reisebilder*, scritte dopo la guerra. La geografia cui attinge il nostro autore nella sua narrazione è una forza attiva, concreta, che lascia tracce profonde nel suo racconto.

Dionisotti, nella sua *Storia e geografia della letteratura italiana*, fa riferimento alle «condizioni che nello spazio e nel tempo stringono ed esaltano la vita degli uomini»[17]. E proprio alla vita degli uomini in ogni loro aspetto, come parte integrante del paesaggio, della natura e dell'ambiente, De Lollis dedica la stessa attenzione che usa verso ogni altra descrizione.

In tali riferimenti la «componente umana» dell'ambiente che lo circonda è sempre integrata da un'affettività che comprende anche dichiarazioni di sue personali simpatie o antipatie:

[16] Ivi, p. 82.
[17] A. ASOR ROSA, *Letteratura italiana. Storia e geografia*, Vol. III, *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, p. 6.

Un piccolo cimitero (il reticolato impedisce che la terra copra le povere croci) e croci sparse, it.ne e austriache. Qua un fiore, là un'immagine di santo. Le galerie. Il cratere. Caetani antipatico[18].

Mi ha chiamato attraverso le barche e le barchette a nome, con la sua simpatica impulsività[19].

Il d. Petrosino mi ha mostrato il povero soldato Caputo, con la ferita lombare di fucile, che se la faceva addosso. Che lamento discreto dinanzi alla propria miseria![20]

Serata bellissima al Comando del 52 col. De Maria., Aiut. maggiore Anderson, Pilella, Mioni, Avv Sabatini, Boccherini, Beethoven, fatti oggetto d'infinite tenerezze[21].

Asor Rosa riteneva indispensabile l'apporto di un approccio metodologico non solo diacronico ma anche geografico, al fine di ricostruire il meccanismo causale dell'appartenenza dell'individuo, così come delle narrazioni, a determinati luoghi. Nel raccontare queste distinzioni e definizioni di spazio, osserviamo che l'attenzione del nostro autore si orienta verso la narrazione della sua vicenda in trincea, utilizzando uno sguardo obliquo sulle cose, alla ricerca di faglie nella comunicazione, afasie, disturbi linguistici, tachigrafia legata alle sigle che si usavano in guerra, utilizzo di elementi dialettali, latino e lingue straniere come il tedesco, l'inglese e il francese: «*he looks very english*»[22], «*wann ist der Ballon gefunden worden? Am… um… von…*»[23], «Mo' ci tiro 'na bastonata!!!»[24], «Le chiricus d'un verde unico»[25], «Il ta-pum ha gettatto giù la cimarella di un albero»[26], «*Tout ca pour rien!*»[27], «*Minxit coram populo*»[28], «Sp. Ha torto. Ma S.E. col lapis annotò alla rel.ne di Sp.4 aprile "ciò perché i regg.to è rimasto in linea"»[29] *etc*.

La prosa scarna ma efficace, frutto di quella equazione di poesia e lingua derivata dalla sua formazione di neolatinista e dalle sue competenze di dialettologo, è

[18] Ivi, p. 30.
[19] Ivi, p. 89.
[20] Ivi, p. 25.
[21] Ivi, p. 34.
[22] Ivi, p. 93.
[23] Ivi, p. 28.
[24] Ivi, p. 20.
[25] Ivi, p. 24.
[26] Ivi, p. 40.
[27] Ivi, p. 52.
[28] Ivi, p. 83.
[29] Ivi, p. 89.

unita a una ricerca spaziale che si fa verifica della possibilità, per la scrittura, di virare da una fase narrativa verso una di minuta ricerca spaziale, rappresentando la natura attraverso gli ambienti e gli interventi dell'uomo in guerra, con cui l'ambiente si interseca e che ne riesce a volte deturpato a volte arricchito di strana bellezza, come nei passi che seguono:

Luna, nebbia razzi, bombe a mano, fiammelle di fuoco (folletto, folletto). Alba![30]

Le cannonate. Quante voci. Il rutto profondo. Anche granata (?) che par cercare le fibre della terra come di una preda atterrata[31].

Trincee nostre improvvisate entro i corsi d'acqua. Proiettili ammucchiati. Stracci. Cadaveri. Qualcuno puzza[32].
Stasera dev'esser fucilato il cap.m.re del 19* Btg. D'assalto a Pontegrandi. Necessario ma doloroso. Dopo un temporale, è venuta fuori la luna. Ranocchi e usignoli[33].

La roccia è minacciosa[34].

Nel narrare la geografia, gli spazi e i luoghi, De Lollis ha la cura, come afferma il Croce, «dell'artista che pone sapientemente i colori e dipinge con delicatezza» e affettuosamente condivide con il lettore le impressioni e le emozioni suscitate dall'osservazione o dal ricordo della terra natìa, come farà poi ampiamente in *Reisebilder*, nel ricco epistolario e in alcune sue opere di più vasto impegno.

Sin nelle prime pagine, il nostro autore rappresenta con velata malinconia scarne immagini di paesaggi:

Cavallin di là da Motta di Livenza. Divino paese! Divino tramonto! 6 ore a cavallo. Buona, nitida stanza. Per tutta la vita lì! Case sparse tra il verde, parrocchia alberata, siepata col solito campanile alla veneta. Gelsi, gelsi, passeri, passeri, passeri[35].

---

[30] C. DE LOLLIS, *Taccuino di Guerra*, op. cit., p. 22.
[31] Ivi, p. 20.
[32] Ivi, p. 96.
[33] Ivi, p. 90.
[34] Ivi, p. 40.
[35] Ivi, p. 61.

Il padre gli ha scritto che c'è state delle brinate. Addio ai grandi occhioni delle viti[36].

La fettuccia della Dolomitenstrasse fino a… si. Superba vista. Prati verdi. E poi il gruppo Sella ecc… Il Sasso di Stria vi sfigura[37].

Nel *Taccuino*, l'orizzonte dell'esperienza è sospeso tra la paura e la noia, tra l'angoscia e la quiete, tra lo scatto e lo stallo che inducono l'autore a interrompere la rappresentazione dell'esterno e a confessare scoramento interiore:

Male ai piedi, male ai denti, male *au fond du coeur* mi sento inutile io che ho sempre fatto le prime parti[38].

Non so che fare di me[39] […].

Penso che se morissi non avrei che quattro amici all'accompagno. E di ciò son lieto e fiero[40].

Le delocalizzazioni tra le diverse zone di guerra, le veglie, le attese interminabili, le marce, le esplorazioni sono, nel nostro, occasioni per accostarsi e indagare l'altro:

Viaggio disastroso da Farra a Udine. Il conducente del 92 non conosceva la strada. Malsicuro n'era l'automobilista che mi rilevò, e, partito il treno, mi lasciò in mezzo alla strada. Su un paracarri. Di lì su una carretta di artiglieria a S. Giovanni di Marzano. Lì acciuffò un merci in moto, che mi lascia a più di un km dalla stazione, dove arrivo colla cassetta a mano[41].

In questo approccio alla narrazione emerge un concetto di area geografica intesa anche come produttrice di forme di pensiero e di azione. All'interno di questo

[36] Ivi, p. 19.
[37] Ivi, p. 30.
[38] Ivi, p. 77.
[39] Ivi, p. 80.
[40] Ivi, p. 101.
[41] Ivi, p. 57.

contenitore germinano sia il senso del disincanto che la ricerca di una dimensione vitalistica. La Grande Guerra marca la linea di separazione tra realtà storico-geografica e mitografia, che viene qui varcata definitivamente al punto che:

L'attuale guerra di trincea è, come la sentii definire un giorno, 'così maledettamente impersonale' che l'individuo ben raramente ha il privilegio di dare uno sfogo fisico alla sua rabbia... Non si possono odiare, almeno non odiare con soddisfazione, nemici che non si vedono, cannoni che bombardano da miglia a miglia di distanza[42].

Questi aspetti derivano dal fatto che l'orizzonte della guerra moderna:

cancella definitivamente qualsiasi residuo romantico, legato all'idea del duello a viso aperto, consegnando i combattenti, prima ancora di farli morire, alla percezione dell'invisibilità del nemico poiché celato allo sguardo dalle trincee; alla condizione di formiche, obbligate a strisciare sulla terra, a condividerne il fango e ad adattarsi alla sua mutevole morfologia, seguendo i tracciati interminabili delle trincee[43].

Presentatala come una catarsi, De Lollis nelle sue annotazioni mette a nudo le banalità e le volgarità della guerra e sottolinea le condizioni antieroiche di esseri umani sempre più spesso rassegnati a un presente di dolore e dubbi:

Il gen. mi propone come propagandista del corpo d'Armata (XXIII). Mia esitazione[44].

Che notte melanconica! Un cavallo sotto, nitrisce; e il suo nitrito par urlo di belva. Che tutta la natura cambi?[45]

Il pensiero della vecchiaia mi ha attraversato la mente. L'ho vista passare come un ladro che fugga con la refurtiva. Che giorni! Che ore![46]

---

[42] C. L. NICHOLS, *War and Civil Neurosis - a Comparison*, in «Long Island Medical Journal», XIII (1919), p. 259, come tradotto in E. J. LEED, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella Prima guerra mondiale*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 18.
[43] C. VERCELLI, *L'alienazione colpisce in trincea*, in «Il Manifesto», 8 aprile 2014.
[44] C. DE LOLLIS, *Taccuino di Guerra*, op. cit., p. 84.
[45] Ivi, p. 93.
[46] Ivi, p. 97.

Una condizione dell'essere che, ben lontana dall'eroismo, deriva dal non poter incidere in alcun modo né sulle grandi scelte né sulla propria quotidianità. Questo genera quel senso di estraneità, di alienazione e di mancanza di comprensione che viene evidenziato nei brani seguenti:

A Treviso, a notte alta, vado al Com.do Supremo, seguito da un facchino. Non mi san dire nulla del mio comando. Un capitano di Servizio non ne sa nulla. Fame e freddo[47].

Tutte le donne in nero, e piangenti. Perché? Chiedo a un gruppo. Niente[48].

Nevica. Ho molto freddo ai piedi. La noia è tremenda[49].

A questo proposito Junger affermava che

In guerra, quando gli obici pesanti fischiano veloci verso i nostri corni, noi sentiamo che nessun livello di intelligenza, capacità, o coraggio, potrebbe permetterci di schivarli neppure di un millimetro. Man mano la minaccia s'avvicina, l'atroce senso della nostra impotenza ci schiaccia[50].

Il nostro autore propugna nel *Taccuino* uno stile lessicalmente in sintonia con l'integrità dei luoghi visitati. Pur avendo bisogno di un «vasto spazio storico in cui muoversi, così come la sua esuberante natura lo portava a viaggiare e camminare (e di lì han preso occasione i suoi *Reisebilder*)»[51], egli, a una dimensione temporale dell'esperienza, scandita dalle date del suo taccuino, affianca una dimensione spaziale-geografica al riguardo della quale l'analisi dello spazio letterario prende la forma di una geografia ambientale ma anche sociale, che palesa «la natura

[47] Ivi, p. 58.
[48] Ivi, p. 61.
[49] Ivi, p. 77.
[50] E. J. LEED, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella Prima guerra mondiale*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 205.
[51] V. SANTOLI, *Coerenza e novità di De Lollis storico*, in «Abruzzo. Rivista dell'Istituto di Studi Abruzzesi», n. 4, 1964, p. 68.

ortgebunden, legata-al-luogo, della letteratura e, con essa, la logica interna della narrazione: lo spazio semiotico, di intreccio, intorno al quale essa si auto-organizza»[52]. Lo spazio geografico riservato all'esperienza letteraria e la presenza fisica del luogo, «quell'oggetto geografico prodotto dalla *strutturazione soggettiva dello spazio*, che definisce il territorio del quotidiano, o meglio ancora uno spazio vissuto»[53], intrecciano nel *Taccuino* la geografia personale di un racconto dove indagare i segnali che costituiscono quelle che potremmo definire «basi territoriali della soggettività umana»[54], come si evince dai brani che seguono:

Alle 14 ½ andammo con Don Pio a S.ta Fosca. Che prati, che fiori che monti. Tornati imbarcati colla carovana. Ma le caracche (springgranate) eran cadute nei pressi dell'Ospedaletto, durante la nostra assenza[55].

Toristennacht. Luna. Rumor d'acqua. Mi pare d'essere un turista, d'altri tempi. Le vecchie case di legno, stile Aschan, completano l'illusione[56].

Il novo verde dei larici, tra gli abeti neri. Il gran rumore delle acque[57].

Vanno aggiunte anche notazioni in cui è palesemente presente il nucleo di *Reisebilder*, come quella del 5 giugno 1917: «Ispezione… splendida luna, profili di monti brulli, rio d'argento»[58].

I personaggi nel *Taccuino* sono coinvolti in contesti quotidiani a volte privi di episodi di grande rilevanza, ma pregni di una loro sottile tragicità; l'esistenza è percepita come gioia fragile e sfuggente, quasi eterodiretta, permanentemente sospesa tra rozzezza e naturalità.

Ciò che era stato osservazione frammentaria, anche se acuta, di particolari si evolve spesso in una serrata analisi dei dettagli che parte dal presupposto che «l'arte è

[52] F. MORETTI, *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997, p. 7.
[53] F. LANDO, *Premessa. Geografia e letteratura: immagine e immaginazione*, in *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, a cura di F. Lando, Milano, Etaslibri, 1993, p. 1.
[54] F. LANDO, *Fatti e messaggi della letteratura: il senso del luogo*, in *Fatto e finzione* cit., p. 107.
[55] C. DE LOLLIS, *Taccuino di Guerra*, op. cit., p. 27.
[56] Ivi, p. 23.
[57] Ivi, p. 24.
[58] A. MONTEVERDI, *Cesare De Lollis*, in «Abruzzo. Rivista di studi abruzzesi», n. 4, 1964, p. 31.

tutta nei particolari», dedicando quindi attenzione alla geografia di piccoli luoghi, centri abitati, natura, elementi idrogeografici; e utilizzando quella «compostezza e misura d'immaginazione e di espressione»[59] che è cifra del suo stile, accompagnato frequentemente da punteggiatura esclamativa come a indicare la meraviglia che prova nell'ammirare certi luoghi («Le altre siepi del Trevigliano!»[60], «Motta di Livenza! Divino paese!»[61], «Il Colosseo dietro le povere siepi, lui così grandioso!»[62]).

Indagando consonanze nelle linee narrative di De Lollis che privilegino i luoghi geografici dove si è svolta la sua esperienza di soldato, è utile affrontare una ricognizione, all'interno della narrazione del *Taccuino*, dello sviluppo del suo sguardo nello spazio che reca un'affezione di fondo dell'autore, come si evince dal brano che segue:

Nebbia, nebbia. Frotte di Passeri sulle siepi; qualche fischio di stornello pertugia la nebbia. Le foglie cadono, gialle, a una ad una, con un piccolo rumore di stacco, e volteggiano nell'aria. Sono anime. Mai sentita, capita finora la similitudine dantesca[63].

Arte e ambiente nel diarismo bellico

Dal nuovo paesaggismo di Constable e di Turner, da Poe a Melville, da Baudelaire a Rimbaud fino a Nietzsche e Rilke c'è una ricerca sul modo di pensare lo spazio e l'urgenza di altre e nuove visioni di esso. Nel nostro autore abbiamo una certa rappresentazione dell'intervento della storia nella geografia, unito a un'affezione dello spazio che è evidente nei passi che seguono: «Questi giorni son nebbiosi, lunghi tristi. Non so che fare di per me»[64]; «E sfilan sulla neve, di nuovo, per Orsogna. […] Che schiavi!»[65].

[59] U. BOSCO, *Gli studi delollissiani sulla letteratura italiana dell'Ottocento*, in «Abruzzo. Rivista di studi abruzzesi», n. cit., p. 56.
[60] DE LOLLIS, *Taccuino di Guerra*, op. cit., p. 62.
[61] Ivi, p. 58.
[62] Ivi, p. 101.
[63] Ivi, p. 66.
[64] Ivi, p. 80.
[65] Ivi, p. 82.

Di qui si osserva come un forte nucleo spaziale affiori alla superficie del guardare e come l'osservazione degli spazi rechi con sé il gusto della prosa del quotidiano. Nelle diverse parti del *Taccuino*, grande importanza è data alla soglia di intensità che viene scelta per narrare, e la realtà appare filtrata da un occhio apparentemente distaccato ma attento alle disarmonie della quotidianità. Le sospensioni frammentano la veduta e annunciano lo sguardo che passa, il tono affettivo nel guardare e la profondità di campo.

De Lollis fu uno studioso del Goethe e, per lui, alla regola impersonale delle descrizioni dello scrittore di Francoforte in cui "qui si vede questo" si oppone la regola del "qui qualcuno sta vedendo qualcosa". Goethe, nel primo paesaggio italiano sul quale si sofferma nel suo *Viaggio in Italia*, ci offre una descrizione che è un adattamento letterario del paesaggismo pittorico:

> Da Bolzano a Trento si prosegue per nove miglia in una valle fertile e sempre più fertile. [...]. Ora il corso dell'Adige si fa più lento, formando in vari punti un greto molto largo. La campagna lungo il fiume e su per i colli è così fitta e intrecciata di piante da far pensare che si soffochino a vicenda: spalliere di viti, mais, gelsi, meli, peri, cotogni e noci. Al di sopra del muro affiora il rigoglioso sambuco; in solidi fusti l'edera sale su per le rocce e le ricopre largamente; la lucertola guizza nelle fenditure, e tutto ciò che si muove di qua e di là riporta alla mente le più care immagini dell'arte[66].

Queste immagini di Goethe sono figlie della regola secondo cui "qui si vede questo", con un criterio non soggettivo ma basato su un vecchio assioma: "Tutta la natura non è che arte". Non esiste nella geografia delollisiana il totale, non c'è una verticalità come segno di livelli e dimensioni assolute dello spazio: verticalità e orizzontalità sono solo rapidamente accennate e spesso lasciate indefinite. Il nostro autore non condivide questa visione del paesaggio di Goethe e ad essa oppone il concetto di "affezione" nello spazio e quello di piazzamento relativo, che danno l'intensità nella brevità della rappresentazione.

[66] J.W. GOETHE, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 2006, p. 52.

È utile confrontare, a questo proposito, la rappresentazione narrativa del paesaggio operata da De Lollis con gli studi delle vedute paesaggistiche di Benjamin, in particolar modo nelle pagine autobiografiche colme di ricordi e descrizioni intrise di affezione risalenti alla prima metà degli anni Trenta, parzialmente pubblicate nella «Frankfurter Zeitung» e poi edite in Italia con il titolo di *Infanzia berlinese*[67], che costituiscono, assieme alle *Immagini di città*[68], «il momento più alto di una meditazione lirica, di una recherche legata insieme dal filo d'oro del ricordo, le cui immagini terse e insieme sfuggenti si costruiscono come tessere musicali di una grande parabola del tempo»[69]. Una descrizione dei luoghi in cui ha un ruolo importante una memoria che, come nel filologo, non trasfigura o rievoca in modo favoloso (l'interesse per il pittorico emerge anche in descrizioni come *Una vecchia alla Rembrandt*[70]), ma si accosta alle emozioni di un bambino che va a scoprirla, ritrovandone i luoghi e i significati.

Il filologo si incantava «davanti ai monti ed ai paesaggi, quasi s'inteneriva di fronte agli alberi […]. Si commuoveva al canto del primo usignolo dietro una siepe e davanti "alle foglie che cadono gialle ad una ad una e volteggiano nell'aria"»[71]. Visioni mediate dalle sue esperienze culturali e dai suoi viaggi oltre l'Italia, insieme con la profonda influenza che, nelle parole di Neri, ebbe in lui la letteratura di viaggio dei fratelli Goncourt e quella francese in genere: «La letteratura francese che gli stava dinanzi aveva le sue radici ed i suoi rami, era qualcosa di vivo in tutta la sua storia non terminata; quand'egli parlava di Flaubert, pensava a Rabelais e a Montaigne, non meno che ai Goncourt»[72].

Così come De Lollis include i luoghi della guerra all'interno del campo di ricostruzione del proprio vissuto, così Benjamin, nelle parole di Ferruccio Masini, li

[67] Cfr. W. BENJAMIN, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, Torino, Einaudi, 1973.
[68] Cfr. W. BENJAMIN, *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 2007.
[69] F. MASINI, *La città labirinto di Benjamin. Dall'autocomprensione critica della borghesia all'impegno rivoluzionario*, in «Rinascita», n. 25, 22 giugno 1973.
[70] C. DE LOLLIS, *Taccuino di Guerra*, op. cit., p. 94.
[71] A. DE LUCA, *De Lollis nel I Centenario della nascita*, in «Abruzzo. Rivista di studi abruzzesi», n. 4, 1964, p. 10.
[72] F. NERI, *Il critico della letteratura francese*, in «Cultura», VII, 1928, p. 514.

racconta in una maniera in cui «le cose possono sprigionare quei profumi tenaci, quegli indovinamenti trasognati e casti che costellano il cielo dell'infanzia, l'odissea inenarrabile delle sue emozioni e percezioni segrete»[73]. La stessa malìa coglie il filologo nei seguenti passi:

Tra il Panettone e il cappello di Nap.ne il vallone della morte. Un piccolo cimitero (il reticolato impedisce che la terra copra le povere croci) e croci sparse, it.ne e austriache. Qua un fiore, là un'immagine di santo. Le galerie. Il cratere[74].

Chiarore delle faci degli esploranti. Prendo posto. Primo spettacolo: due muli sepolti fino alla testa sotto la baracca del 1° posto, che facea da magazzino. Loro dimenìo. Gli scavi. Il mio reparto salva 3 uomini. Uno sentito, per miracolo, gemere proprio sotto la mulattiera. Che voce lontana! [Altra voce lontano lontano… chi sarà stato?] Neve e vento. Pochi lumi[75].

Sera. Mina (austriaca) del Langazuoi. Polvere in bocca e sulle visiere. Nebbia su tutta la valle[76].

Il vagabondaggio di Benjamin nel paesaggio lo porta a identificare il familiare anche attraverso la selva di mutazioni di soggetto e oggetto portate dall'avvento dell'industrializzazione. Lo stesso avviene in De Lollis, nei confronti dei suoi ricordi di infanzia, al confronto con quello del suo presente nel taccuino. Questo non toglie al nostro autore una grande lucidità nella rappresentazione del paesaggio e dei suoi mutamenti, come nei passi seguenti:

Splendida luna, profili di monti brulli, rio d'argento. Molto osservato nei vari posti[77].

Luna, fin presso al ridottino. Poi, principio di temporale. Il cielo abbassato come un coperchio sulla terra. Tenebre. Al ritorno mi dolevan gli occhi, e vedevo macchie bianche[78].

---

[73] F. MASINI, *La città labirinto di Benjamin. Dall'autocomprensione critica della borghesia all'impegno rivoluzionario*, in «Rinascita», n. 25, 22 giugno 1973.
[74] C. DE LOLLIS, *Taccuino di Guerra*, op. cit., p. 30.
[75] Ivi, p. 34.
[76] Ivi, p. 38.
[77] Ivi, p. 41.
[78] Ivi, p. 43.

Un ponderato esame delle note odeporiche delollisiane verifica la ricorrenza di diverse epifanie di paesaggio in tutto lo svolgersi della sua esperienza al fronte. Il De Lollis uomo, in un cammino alla ricerca del tempo perduto e dello stato d'innocenza, si abbandona volentieri e con nostalgia ai «dolci ricordi» dell'infanzia. In mezzo alla natura e alle "creature vive" egli scopre quel divino intriso di senso panico della natura di cui sarà vivido descrittore in *Reisebilder*.

Questo intreccio di temi descrittivi e meditativi, di osservazioni esterne e di riflessioni ci dà la forma peculiare del *Taccuino*, nato «da impressioni immediate e riproducenti nel loro complesso una esperienza viva, filtrata tuttavia da un'assidua meditazione e permeata da un intento letterario»[79].

Giovanni Di Iacovo

[79] U. RUSSO, *Cesare De Lollis: dal "Taccuino di Guerra" ai "Reisebilder"* in «Abruzzo. Rivista dell'Istituto di Studi Abruzzesi», n. cit., p. 233.

Tra fatti e finzioni:
Il Caso Amari, *giallo metalettico di Leonida Rèpaci*

Un dramma teatrale pirandelliano in forma di giallo

Nel 1966 Leonida Rèpaci pubblica per i tipi di Rizzoli *Il Caso Amari*, suo decimo romanzo, al culmine di un periodo di ribalta sulla scena politica, sociale e culturale italiana. Gli anni Sessanta, infatti, lo vedono attivo antimperialista, militante di numerose battaglie per la libertà, la giustizia e la pace tra i popoli e, ovviamente, giornalista, scrittore, commediografo e fondatore del prestigioso "Premio Viareggio"[1].

Il romanzo, dalla struttura assai complessa, è costituito da una cornice (*Premessa*) in cui lo scrittore in persona narra la genesi della creazione letteraria: partecipando a Roma nel 1963 ai funerali del noto intellettuale Amleto Amari, che stima e conosce, rimane sconcertato perché sono presenti solo trentadue persone, mentre avrebbero dovuto esserci rappresentanti del mondo politico, letterario e cinematografico, di stampa e TV. Lo stupore aumenta quando constata di non conoscere la maggior parte dei presenti[2] e, osservandoli meglio, si convince che più d'uno «era venuto alle esequie nella speranza di trovarle miserrime»[3]. Decide di riparare all'ingiustizia scrivendo un libro su Amleto, e di portare avanti un'inchiesta sulla diserzione di massa, incontrando le persone presenti alla cerimonia (le individua attraverso il registro delle firme), che sono, in ordine di comparsa nel

---

[1] Per una visione complessiva della vita e delle opere di Leonida Rèpaci cfr. almeno: *Rèpaci controluce. Antologia e critica*, a cura di G. Ravegnani, 2 voll., Milano, Ceschina, 1963; *Rèpaci 70 e la cultura italiana*, a cura di E. F. Accrocca, 2 voll., Roma, Costanzi, 1968; A. ALTOMONTE, *Leonida Rèpaci*, Firenze, La Nuova Italia, 1976; *Omaggio a Leonida Rèpaci*, numero speciale di «Calabria Libri», IV, nn. 13-16, 1985; S. SALERNO, *A Leonida Rèpaci. Dediche dal '900*, con *Prefazione* di R. Nigro, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003 e *Leonida Rèpaci. Una lunga vita nel secolo breve*, a cura di S. Salerno, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008.

[2] Rèpaci conosce, tra le persone presenti al funerale, solo Benetti, Della Bella, Invidia, Melissa, Perfetti, Poli, Ridenti, Torriani e Zatteroni.

[3] L. RÈPACI, *Il caso Amari*, a cura e con *Prefazione* di P. Tuscano, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004, p. 25.

romanzo: Lena Fanelli, ex amante di Amleto; Enrico Perfetti, critico letterario; Dora Pianelli, dattilografa di Amleto; Otello Schermi, generale; Marta Bianchi, ex amante di Amleto; Renzo Invidia, critico letterario; Tilde Bersani, attrice; Vincenzo Marato, politico; Lea Frontini, cameriera di Amleto; Lao Ralli, compagno di viaggi di Amleto; Sergio Ippoliti, edicolante; Egidio Riccitelli, ingegnere; Laura Pandemi, ex studentessa; Luigi Della Bella, docente universitario; Enzo Zatteroni, direttore di «La Notizia»; Ornella Passina, scrittrice; Mario Salteri, direttore di un'agenzia di viaggi; Patrizia Fumo, scrittrice; Carlo Bazzi, guardia carceraria; Martino Melissa, politico; Emma Lanzi, modista; Marco Diamanti, critico letterario; Carla Leoni, direttrice di una galleria d'arte; Arturo Camìa, tipografo; Silvia Aspettàti, ultima amante di Amleto; Albino Poli, editore di Amleto; Nia Speranza, attrice; Bartolo Botta, scrittore; Pino Adorni, giovane; Vera Torriani, attrice; Nunzio Ridenti, intellettuale; Olga Benetti, amica della moglie di Amleto. Rèpaci dialoga con tutti e, mentre la comunicazione in presenza determina la variazione degli scenari, quella a distanza orienta i generi letterari[4].

Personaggio di tutto rilievo si rivela Mario Giorgi, docente universitario alla Columbia University, che conosce bene Amleto in quanto è stato suo compagno di scuola e amico in ogni periodo della sua vita: assente dal funerale perché in America, avendo saputo che Rèpaci ha intenzione di scrivere un libro sull'amico, si mette in contatto con lui. Il professore, che stima molto il defunto, esalta le qualità «piuttosto rare oggi», che costituiscono l'essenza della sua personalità, ossia l'essere stato «un gran galantuomo, un narratore di razza e un antifascista inesorabile»[5].

Giorgi fornisce a Rèpaci del materiale inedito, che si rivela prezioso: sei lettere di Amleto (datate 20 giugno 1944, agosto 1945, marzo 1952, agosto 1954, dicembre

[4] Rèpaci incontra molte persone a casa sua, a Roma, e si sposta nei posti più disparati della capitale: vede Perfetti ai Parioli; Schermi in un caffè; Bersani all'Hotel Excelsior; Marato alla Camera dei Deputati; Della Bella a casa sua; Zatteroni al giornale dove lavora; Lanzi nella sua sartoria, Leoni a casa sua, Poli nella sede della sua casa editrice; Speranza a Cinecittà; Torriani nel camerino all'Eliseo. Le persone che non incontra forniscono la loro testimonianza scritta: Fanelli, Bazzi e Aspettàti affidano il ritratto di Amleto a una lettera; Invidia a una cartella, Melissa e Diamanti a una dichiarazione scritta; Botta a un brevissimo biglietto. Inoltre, Adorni fornisce a Rèpaci l'orazione funebre che Amleto aveva scritto per Raffaello Biordi, scrittore morto suicida, orazione che viene citata integralmente.

[5] L. RÈPACI, *Il caso Amari*, op. cit., p. 115.

1958 e aprile 1959) e una trentina di fogli manoscritti che appartenevano a un romanzo di circa seicento pagine, intitolato *Un uomo sbagliato*, che l'amico aveva scritto nel periodo in cui, da partigiano, viveva nascosto nel castello dei Tosi a Brancialino, sopra Sansepolcro. Tali fogli, sopravvissuti alla distruzione provocata da una mina tedesca che aveva fatto saltare il muro del castello, vanno a costituire cinque frammenti narrativi. Inoltre Giorgi riassume a Rèpaci il contenuto della tragedia intitolata *Sempre trionfante la bestia*, andata perduta nell'incendio del castello[6].

Rèpaci non riesce a capire fino in fondo le ragioni del funerale disertato e del suicidio di Luisa, moglie di Amleto che, per i più, avrebbe compiuto l'estremo gesto quattro anni prima, ingerendo del veleno, per il dolore di aver scoperto la relazione del marito con Silvia Aspettàti, avendo trovato il carteggio tra i due. Le testimonianze dei presenti alle esequie sono comunque contraddittorie, in quanto le persone intervistate risultano essere affidabili o inaffidabili[7].

La morte di Luisa è da connettere a una delle caratteristiche più rilevanti della complessa identità del marito, cioè l'attrazione per le donne, di cui parla lo stesso Amleto nel romanzo autobiografico *Un uomo sbagliato*: il protagonista decide di suicidarsi, ritenendosi colpevole della morte della moglie Graziella (donna in cui è riflessa Luisa), «unica consolazione della mia vita, bene massimo», morta da trentacinque giorni, e, affidando al romanzo l'«estrema confessione», si propone di «non falsare in alcun punto la verità»[8]. Ammette di essere stato attratto da Graziella solo nel periodo del fidanzamento e di aver poi assecondato «il bisogno di fuggire la donna presente, chiusa nei suoi limiti reali, per quella lontana, resa vaga e diversa dalla fantasia, la voluttà di sostituire a una curiosità vuotata da ogni sorpresa e

[6] Si fa riferimento anche ad altro materiale inedito di Amleto, che però non viene citato o pubblicato da Rèpaci: Poli possiede un carteggio, tre racconti, un saggio sul teatro e alcune poesie; Aspettàti ha le lettere d'amore scritte da Amleto.

[7] Sono ascrivibili ai personaggi affidabili, in quanto persone perbene, sincere, leali, che stimano Amleto e mostrano un forte dispiacere per la sua scomparsa: Bersani, Bazzi, Camìa, Della Bella, Diamanti, Frontini, Giorni, Ippoliti, Lanzi, Leoni, Melissa, Pandemi, Passina, Perfetti, Ralli, Riccitelli, Speranza e Zatteroni; rientrano nella categoria degli inaffidabili, in quanto sono complessati o sono stati penalizzati da Amleto: Benetti, Fumo, Invidia e Marato.

[8] L. RÈPACI, *Il caso Amari*, op. cit., p. 157.

meraviglia, un interesse nuovo e fragrante»[9], quello per altre donne. Il dongiovannismo di Amleto è poi testimoniato da diverse persone: per esempio, la Fanelli afferma che «lo scrittore aveva successo presso le donne» e «se ne gloriava»[10]. Al funerale sono presenti anche tre ex amanti di Amleto e sono convinte di aver avuto un posto rilevante nella sua vita, soprattutto Silvia Aspettàti, la donna a causa della quale Luisa si è suicidata e che sostiene che Amleto «è stato l'unico mio uomo come io sono stata l'unica sua donna. Non mi importa di sapere se, prima o dopo di me, altre creature sono entrate nella sua vita. Nessuna di esse ci è entrata come me, nessuna ha lasciato in lui il segno che ho lasciato io»[11].

In realtà Mario Giorgi, testimone attendibile, afferma che l'amico amava esclusivamente la moglie e non dava alcun peso alle sue amanti:

> nessuna donna, tranne Luisa, ha inciso nella vita di Amleto. Prodigo come un miliardario, egli largiva carezze, progetti, promesse, sospiri, giuramenti, a tutte le donne che gli piacevano. Ma io sono convinto che, appena restava solo con sé stesso, il suo pensiero, e magari il suo rimorso, andava a Luisa, la sua unica donna[12].

E sottolinea ancora, ipotizzando un diverso movente del suicidio di Luisa:

> Luisa era la compagna ideale per uno scrittore: sensibile, intelligente, discreta, interessata a tutto ciò che usciva dalla penna di Amleto, gelosissima su questo terreno, forse assai più che su quello dell'interesse sessuale. Si può immaginare la terribile delusione di Luisa quando, oltre al tradimento carnale, fu attraversata dal dubbio che un'altra donna avesse preso nel cuore di Amleto quel posto di compagna ideale

[9] Ivi, p. 159.
[10] Ivi, p. 32.
[11] Ivi, p. 91. A sostenere che Luisa si sia uccisa per aver trovato le lettere di Silvia Aspettàti sono la stessa Silvia, Perfetti e Amleto: cfr. le pp. 30, 91, 132-33, 138. In particolare, Amleto, in una lettera dell'agosto 1954, diretta all'amico Giorgi, dopo aver affermato che «Luisa è un angelo, e ha rappresentato nella mia vita l'ordine, la responsabilità d'una famiglia, l'aiuto che ti viene nei momenti più difficili da una creatura che divide il tuo destino», ammette di essere «costituzionalmente infedele» e di essersi innamorato di «una creatura d'eccezione che ha la squisitezza di Luisa e un pauroso mordente sessuale. Così accade che tradisco tutt'e due le donne per l'impossibilità di collocarle nella loro giusta incidenza» (ivi, p. 133).
[12] Ivi, p. 120.

spirituale che era suo. Fu allora che non resistette. Amleto quel posto non glielo aveva tolto, ma Luisa credette alla sua doppia sconfitta e si uccise[13].

In questo senso Luisa potrebbe aver sofferto più per il ruolo avuto, nella vita del marito, dalla Pianelli ("coautrice" dei libri del marito)[14] che per quello di amante avuto dalla Aspettàti. A complicare le cose sono le testimonianze di Emma Lanzi e Olga Benetti: per la prima Luisa soffriva «tremendamente di gelosia […] anche se Amleto non l'avesse mai tradita, si sarebbe suicidata lo stesso»[15]; per Benetti, che è la più intima amica di Luisa, Amleto «ha ordito una trama diabolica», facendo scoprire alla moglie le lettere della «sua svergognata amante»[16] per istigarla al suicidio. A ingarbugliare ulteriormente la matassa è poi una lettera, datata marzo 1952, in cui Amleto spiega all'amico Mario quando e come la Benetti sia entrata nella sua vita:

[13] Ivi, p. 120. Anche Ridenti racconta come Amleto, quando aveva già una relazione con Silvia, fosse ancora molto attento e affettuoso con la moglie. «Pareva insomma una donna nella sua stagione più innamorata e felice. E anche Amleto che slancio, che scarica di baci sul viso della moglie: una coppia ideale…» (ivi, p. 109).

[14] Dora Pianelli, dattilografa di Amleto, afferma che lo scrittore, dettandole i passi dei romanzi, stava «attentissimo all'accoglienza che il suo periodare, le sue immagini, le sue trame, i suoi personaggi, ricevevano da me» (ivi, p. 31). Da dattilografa era poi diventata correttrice di bozze e lettrice eletta, prendendo pertanto il posto che un tempo era di Luisa: sostiene infatti di avere battuto a macchina otto libri di Amleto in cinque anni, «essendo io la prima lettrice, la prima a giudicare di essi: ciò di cui la povera signora Luisa era un po' gelosa» perché «nei primi anni del matrimonio, quando Amleto scriveva le sue pagine a penna, era lei, la moglie, la prima a essere messa a parte della creazione che andava maturando» (ivi, pp. 31-32). Dora si sente "coautrice" dei libri di Amleto («in ogni rigo, per ogni parola, per ogni frase del testo, avevo fatto una riflessione, un pensierino») e adora quei libri come feticci: dice infatti che li ha fatti «rilegare in pelle […] spendendo un mezzo patrimonio» e che le «tengono compagnia, quei libri, specialmente la sera, quando posso essere finalmente me stessa, dopo il lavoro sfibrante della giornata» (ivi, pp. 33-34).

[15] Ivi, p. 81.

[16] Ivi, p. 112.

Peccato che tra me e lei [Luisa] ci sia un terzo incomodo, una donna che si è attaccata a noi con la disperazione del naufrago allo scoglio. Non ha nessuno al mondo, sta nel nostro stesso pianerottolo, e riversa su Luisa e me un affetto così esclusivo, così allarmato, così timoroso, da rasentare la morbosità. È compagna d'infanzia di Luisa, le fa molta compagnia, non chiedendo, poveraccia, alla fin fine, che di vivere nella nostra ombra. Però, a esser sinceri, se non ci fosse, sarebbe anche meglio, e del mio stesso parere è Luisa. Abbiamo anche pensato di cambiar casa per riprendere la nostra libertà di movimento, ma quella ci seguirebbe in capo al mondo, essendo noi la sua famiglia, gli unici esseri ai quali vuol bene. Noi siamo davanti a lei con le pareti di vetro. Lei guarda dentro e ci vede, anche quando non vorremmo essere visti[17].

Secondo Rèpaci la principale indiziata per l'istigazione al suicidio è proprio Olga perché odia Amleto come se, invece che un'amica di Luisa, fosse stata l'amante del marito e un'amante tradita. Lo scrittore dunque fa le seguenti ipotesi: Olga potrebbe essere lesbica, innamorata pertanto di Luisa; potrebbe essersi innamorata di Amleto, trasponendo nell'adorazione pietosa per Luisa l'impotente gelosia nutrita contro Silvia; potrebbe, infine, essere rimasta profondamente ferita dal tradimento coniugale di Amleto per l'amicizia che la lega alla cara compagna d'infanzia. Non venendo a capo della questione, un amico suggerisce a Rèpaci di evocare Amleto attraverso un medium e lui, vincendo l'ostilità verso la metapsichica, cede sia alla curiosità sia al «bisogno di provare a me stesso di non essere legato a posizioni rigide di fronte a nessun fenomeno che fosse irriducibile a quel principio di causalità e di determinazione che regge la volta del mondo»[18].

Mosso dall'amore della verità e dall'inquietudine che la storia di Amleto e Luisa gli ha lasciato, lo scrittore organizza la seduta spiritica a casa sua, espediente irrazionale che costituisce senz'altro un omaggio all'amato Pirandello, a cui si allude di frequente nel romanzo, in particolare alle sedute spiritiche di *La casa di Granella* e del *Fu Mattia Pascal*[19]. Ricorre a un medium affidabile, Lorenzo Telorao,

[17] Ivi, p. 131.
[18] Ivi, p. 165.
[19] Pirandello è evocato più volte nel *Caso Amari*. Per esempio, quando Bazzi racconta che, qualche anno prima, mentre si trovava a Crotone, era passato un funerale affollatissimo e Amleto aveva affermato: «"Sarebbe anche bello non avere nessuno al proprio accompagnamento. Ricorda Pirandello? Il carro di terza, e all'alba". "Non pensi a queste cose, Maestro. Lei ha ancora un lungo cammino davanti a sé, deve ancora scrivere tanti bei libri. Ci sono decine di migliaia di lettori che le vogliono bene, che si augurano di vederla lavorare ancora per molti anni". "Ne è sicuro Bazzi? Proprio no. I lettori son come foglie prese in un risucchio di vento. Oggi si fanno un idolo e domani non ricordano neppure il suo nome. Dei colleghi meglio non parlarne. Uno scrittore noto che muore lascia un posto vuoto sul quale sono in tanti a buttarsi come

raccomandatogli dall'amico perché superiore a «Le Morgen, le Palladino, le Tomcjyk, le Rasmussen, gli Scheneider»[20], noti medium. L'affidabilità di Telorao è potenziata dal suo aspetto mediocre e dalla bassa statura culturale: è un elettricista romano semianalfabeta e dimesso; non potrebbe pertanto ricorrere a una cultura pregressa per citare in latino un passo del *Somnium Scipionis* di Cicerone e in francese un pensiero di *Les Essais* di Montaigne come fa appunto, in trance, durante la seduta. Il medium, inoltre, ignora chi sia Amleto e non conosce le dichiarazioni delle persone intervistate da Rèpaci: diventa pertanto «la pagina bianca sulla quale lo spirito avrebbe potuto scrivere la verità senza che vi fosse il pericolo di una conoscenza acquisita e interessata a misconoscerle o a negarle»[21].

Rèpaci invita alla seduta spiritica quindici dei trentadue presenti alle esequie, perché non ha a disposizione un tavolo che possa dare spazio a tutti, e li sceglie in modo da rappresentare gli amici e i nemici di Amleto e le donne legate al dramma amoroso: Olga e Silvia. La seduta si rivela preziosa per le reazioni che suscita nei

---

cavallette sul grano. No, nessuna illusione. Il carro dei poveri, e all'alba. Nessuno dietro la bara. Abbiamo creduto di scrivere sulla pietra serena dei monumenti, invece abbiamo scritto sull'acqua"» (ivi, p. 76). Ancora, vi sono due aspiranti amanti di Amleto che sembrano "in cerca d'autore": Tilde Bersani ed Emma Lanzi. La prima racconta a Rèpaci di essere stata come tiranneggiata da una parte da recitare, quella «di amante difficile […]. Mi pareva di dover diventare difficile per entrare nella vita come soggetto di romanzo. […]. Lui mi desiderava e io lo respingevo, lui si staccava e io lo attiravo con qualche gesto di estrema impudicizia che gli lasciava addosso come una breve vertigine […]. Mi pareva, agendo in tal modo, di essere una donna eccezionale, di diventare un personaggio complicato, capace di legare a sé uno scrittore, di essermi riuscita a sollevare di statura davanti ad Amleto, di riscattare in tal modo la banalità del mio abbandono passato tra altre braccia» (ivi, pp. 45-46). Emma sostiene di aver conosciuto Amleto in albergo; una notte, lo scrittore era entrato nella sua camera per consumare un rapporto carnale e lei, offesa dalla sua arroganza, aveva minacciato di fare uno scandalo, pentendosi: «Partii dall'albergo, e non rividi più lo scrittore. Lessi però tutti i libri che andava pubblicando, e, qualche volta mi sorpresi a pensare che quella notte avevo perduto un'occasione forse unica per entrare nella vita di un grande artista» (ivi, pp. 79-80). Il nome di Pirandello ricorre con frequenza nella scrittura privata e saggistica di Rèpaci, che aveva conosciuto di persona lo scrittore siciliano. Basti ricordare che nel *Taccuino segreto* afferma: «Io debbo a un Pirandello, a un Valéry, a un Borghese, a un Bontempelli, a un Bacchelli, a un Enriques […] le più sottili gioie che la conversazione con gli uomini mi abbia procurato»; e racconta come Pirandello abbia collaborato alla nascita del premio Viareggio facendosi l'auto caricatura per il giornale detto "*degli Immortali*", dalla cui vendita i fondatori del premio (Rèpaci, Alberto Colantuoni e Carlo Salsa) erano riusciti a ricavare la somma del primo Premio Viareggio (L. RÈPACI, *Taccuino segreto. Prima serie (1938-1950)*, Lucca, Fazzi, 1967, pp. 35, 85). Lo scrittore calabrese, come critico drammatico, si occupa diverse volte delle opere di Pirandello e, nel 1965, quando viene invitato dal Centro Internazionale di Studi Teatrali ad elencare le trenta opere teatrali contemporanee più valide, nomina solo *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello e *Questi fantasmi!* di Edoardo De Filippo (cfr. L. RÈPACI, *Teatro di ogni tempo*, a cura di L. Lucignani, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, p. 7).

[20] L. RÈPACI, *Il caso Amari*, op. cit., p. 167.

[21] Ivi, p. 170.

partecipanti e per l'esito: il medium, in trance, parla dapprima per bocca di Luisa, non evocata e che affiora dall'abisso della morte per dire che sta cercando il marito; segue un rumore di buste strappate e la voce di Luisa che dice: «Lettere maledette, vipere attorcigliate, avete perso il veleno… Da questa lontananza tutto minimo…»[22]. Qualcosa trattiene pertanto Amleto dalla possibilità di ricongiungersi alla moglie e per questo il medium abbandona il proprio posto e passeggia tra i presenti, passando attraverso i loro corpi, e reagisce al rapporto che stabilisce con i singoli: sta in silenzio, sospira dolorosamente, fa un viso allarmato e si rasserena. Quando torna a sedersi al tavolo e chiama Amleto, una carica negativa lo respinge: è la presenza di Olga Benetti, che Amleto definisce «Lamìa, strega, vampiro»[23]. Poi Amleto tace ed è Luisa che dice: «Lamìa, vampiro, via! Perdonato, sì, perdonato». A queste parole, dette con grande tenerezza dal medium che ospita Luisa, segue un breve silenzio e poi Telorao afferma, a nome di Luisa: «Ritorna Amleto… Làmia lontana… eterno andare. Uno nell'altro, sotto l'occhio del Signore». A questo punto il medium sviene a terra e Olga approfitta del trambusto per fuggire. La comunicazione medianica stabilisce sia che Luisa ha riconquistato la pace del cuore e sta per ricongiungersi allo spirito del marito, sia il ruolo centrale di Olga: «Se Làmia era Olga, se era lei il vampiro, restava anche fermo che, nella vita di Luisa e di Amleto, nessun altro amore aveva contato»[24]. Silvia soffre atrocemente perché il suo dramma è quello di essere stata cancellata, con un colpo di spugna, dal posto che aveva occupato nel cuore di Amleto; è l'amante ferita «dalla noncuranza postuma di una vittima suicida per lei, e dal silenzio del suo complice, anch'esso trascorso da queste rive nel regno delle ombre»[25].

L'identità di Olga Benetti come donna-vampiro[26] potenzia il lato fantastico delle vicende e costituisce la *Spannung* del romanzo, il colpo di scena con cui si

[22] Ivi, p. 172.
[23] Ivi, p. 174 (come le due citazioni che seguono).
[24] Ivi, p. 175.
[25] Ivi, p. 178.
[26] L'identità di Olga come vampiro trova conferme anche nel suo aspetto androgino e nel fatto che detesta la luce: «Olga era una donna sui quarantacinque, dalla carne grigia, dallo sguardo ghiaccio, serrata nelle labbra da non passarci una lama di coltello, alta di statura, sostenuta nelle spalle, liscia nel petto e con

chiude la trama, perché, poche ore dopo la seduta, la donna si suicida ingerendo del veleno e lascia una lunga lettera in cui ammette di aver fatto scoprire lei le lettere di Silvia a Luisa perché «ero gelosa dell'amore di Amleto per Silvia, dell'amore di Amleto per Luisa, e […] dell'amore di Luisa per il marito»[27]. Confessa di aver amato Luisa fin da bambina e di averle palesato la propria attrazione una sola volta, dandole un bacio sulla bocca; l'amica, turbatissima, aveva considerato quel bacio una degenerazione improvvisa della loro intimità e aveva evitato ogni occasione di trovarsi sola con lei perché amava Amleto.

Quando Luisa aveva sposato Amleto, lei aveva preso in affitto un appartamento accanto a loro, sullo stesso piano, frequentando assiduamente la coppia e diventando amante di Amleto un anno dopo il matrimonio, quando Luisa si era allontanata da casa per curare la madre inferma, passando «nelle sue braccia dieci notti indimenticabili»[28]. Soffrendo terribilmente perché costretta a vivere ai margini della coppia, non potendo palesare l'amore per entrambi, non aveva mai dato importanza ai continui tradimenti di Amleto ma, quando aveva avuto la certezza che l'uomo amava Silvia, carica di odio, aveva deciso di far trovare le lettere a Luisa, per ottenere che l'amica accettasse la sua «pericolosa protezione e assistenza»[29], non prevedendo che invece si sarebbe uccisa e che Amleto l'avrebbe accusata di aver indotto la moglie al tragico gesto. La lettera di Olga si chiude con un sulfureo proposito: avendo avuto la certezza, con la seduta spiritica, che Luisa e Amleto si amano e che entrambi la disprezzano, vuole impedire ai due «di ricongiungersi negli abissi dell'eternità»[30], propositi che delineano un cammino al rovescio del vampiro, perché in genere il morto-vivente trapassa dal mondo ultraterreno a quello terreno per vendicarsi. La donna, che ha predecessori illustri nelle figure mostruose della

qualche cosa di maschile, di rozzo, di ostentato, nei movimenti, nell'andatura»; riceve Rèpaci «in un salottino buio, mal rischiarato» e ha l'abitudine di «alzarsi all'alba in qualunque stagione e starsene al davanzale della sua camera da letto a vedere le ultime ombre della notte respinte ai margini del cielo dalla luce crescente del mattino» (ivi, pp. 110, 183).

[27] Ivi, p. 179.

[28] Ivi, p. 180.

[29] Ivi, p. 181.

[30] Ivi, p. 182.

mitologia greco-romana, come Làmia ed Empusa, riproposte in chiave moderna da Hoffmann in *Aurelia* e da Le Fanu in *Carmilla*, rappresenta l'eros malinconico[31]: non potendo possedere l'oggetto amato, finisce col distruggerlo attraverso la regressione alla fase orale o cannibalica (il vampirismo appunto) della libido[32]. La donna si rivela parente stretta di Amleto che, in quanto seduttore irrefrenabile, è egli stesso un vampiro: un'illustre tradizione letteraria, infatti, ha fissato che l'essenza di don Giovanni nella fame amatoria – fame insaziabile che nasconderebbe l'incapacità di amare, in quanto l'unico sentimento che prova è autodiretto – è di natura narcisista: la donna (bella o brutta, giovane o matura, affascinante o insignificante) gli serve solo per rafforzare il proprio ego e, seducendo all'infinito, ha l'illusoria conferma di essere qualcuno. Amleto Amari, più che amare, vuole essere amato, come dimostra il suo cognome, che è l'infinito passivo del verbo latino *amor*. Dietro la maschera del seduttore, come attesta la letteratura clinica, si nasconde spesso un soggetto dotato di una bassa autostima che, per alcuni, sarebbe alla ricerca della madre idealizzata e mai dimenticata, per altri tenterebbe di nascondere la propria omosessualità, percepita come inaccettabile dallo stesso soggetto o dal proprio contesto[33].

La seduta spiritica determina il suicidio di Olga, e la lettera della donna getta nuova luce sulla morte di Luisa, sulla personalità di Amleto e sul finale della storia, che rimane aperto. Rèpaci, non riuscendo a stabilire la verità, decide di rinunciare al

---

[31] V. TETI, *La melanconia del vampiro. Mito, storia, immaginario*, Roma, Manifestolibri, 1994, p. 19.

[32] Il bisogno di incorporare in sé l'altro, succhiandogli il sangue, va ricondotto, per Freud, alla fase sessuale orale, in cui si intrecciano la pulsione sessuale e quella alimentare e le pulsioni della vita (Eros) e della morte (Thanatos): «si proietta sul vampiro l'antica introiezione-suzione del latte (liquido come il sangue) nonché l'incorporazione distruttiva dell'oggetto che l'atto comporta a livello immaginario, e si crea in tal modo una figura vendicativa di divoramento, tramite suzione, del Sé. / […]. Se è l'incarnazione, il fantasma, di queste due pulsioni, non sorprende che, nella sua lotta contro il Tempo, il vampiro sia sempre un personaggio doppio (vivo e morto, divino e demoniaco) alla continua ricerca erotica-distruttiva dell'altro, spesso del suo doppio femminile (dietro cui può nascondersi la figura materna). La sua impresa eroica, prometeica, ma mortale, si veste sempre di valenze erotiche. Sinistro trasgressore dei limiti e pericoloso incursore nell'aldiquà, ma, allo stesso tempo, seducente seduttore innamorato, e dunque, forse, figura di proiezione di quella "ambivalenza affettiva" di cui parla Freud a proposito del parente in lutto, anche il morto non morto, il *revenant*, odia *e* ama, come il vivo, amplificando a dismisura l'ambivalenza delle pulsioni e dei sentimenti» (A. SERPIERI, *Il mito del vampiro tra l'immaginario antropologico e l'immaginazione letteraria*, in *Il vampiro, don Giovanni e altri seduttori*, a cura di A. Neiger, Bari, Dedalo, 1998, pp. 146-47). Cfr. anche G. TARDIOLA, *Il vampiro nella letteratura italiana*, Anzio (Roma), De Rubeis, 1991.

[33] Cfr. M. NOVELLINO, *La sindrome di Don Giovanni. Uomini alla ricerca del Santo Graal femminile*, Milano, Franco Angeli, 2005.

progetto di scrivere il libro e assembla il materiale eterogeneo che ha raccolto, in modo che sia il lettore a farsi un'idea, in base all'istruttoria che ha condotto, e a indagare sui veri moventi del funerale disertato e del suicidio di Luisa e Olga, lavorando come un detective[34].

Il montaggio testuale è costituito dalla *Premessa*-cornice e da tre sezioni, che si presentano come i tre atti di un dramma teatrale. La prima sezione, intitolata *Le persone*, si apre, come nel canovaccio per il teatro, con l'elenco dei personaggi (le trentadue persone presenti al funerale, a cui si aggiunge Mario Giorgi) che poi recitano la "parte" perché, uno dopo l'altro, rilasciano a Rèpaci le loro testimonianze. A seguire c'è la sezione contenente i documenti inediti di Amleto forniti da Giorgi, ossia *Le lettere di Amleto Amari* e i *Frammenti narrativi inediti di Amari* (corredati da *Postilla alle lettere di Amari* e *Postilla ai frammenti di Amari*). L'ultima sezione, intitolata *Apertura sui neri spazi*, include il resoconto della seduta spiritica (preceduta dalla premessa intitolata *Un personaggio è sempre solo un'occasione*), *La lettera di Olga* e *Le long temps vivre, et le peu de temps vivre, est rendu un per la mort*, brevissima postilla che chiude il romanzo, in cui Rèpaci racconta come Olga si sia suicidata, avvelenandosi sul letto di Luisa.

Il testo presenta tutti gli elementi del "romanzo a enigma"[35], ma si rivela un giallo non canonico non solo perché il detective (Rèpaci) si dimette e lascia il finale

[34] Nel romanzo ci sono alcuni dati contradditori. È improbabile che Silvia Aspettàti si rechi al funerale in compagnia del marito, perché Luisa si sarebbe uccisa perché avrebbe scoperto il carteggio amoroso tra lei e Amleto, ed è altrettanto improbabile che la donna, quando parte per Londra (sempre in compagnia del marito), porti con sé questa corrispondenza. Anche su Lena Fanelli nascono delle perplessità: la donna ha avuto una relazione con Amleto molti anni prima rispetto al presente narrativo e all'epoca era sposata e aveva due bambine piccole, ma nel presente si viene a sapere che Lena è partita col marito per il Sud Africa e che ha mandato «le bambine in un collegio svizzero» (p. 28), anche se sono passati troppi anni e le figlie non possono essere più bambine; Lena inoltre rifiuta di incontrare Rèpaci di persona per paura di compromettere la sua reputazione, ma poi è presente alla seduta spiritica. Ancora, come è riuscito Amleto a introdursi nella camera d'albergo di Emma Lanzi, che in genere viene chiusa dal di dentro? Come fa Bartolo Botta, che è in convalescenza perché è stato operato di prostata, a ballare come un dannato quando la seduta spiritica si chiude? Chi ha avvertito Rèpaci che Olga Benetti non apre la porta di casa (perché si è suicidata) e la portinaia non può essere stata perché non conosce Rèpaci?

[35] Cfr. T. TODOROV, *Tipologia del romanzo poliziesco*, in ID., *Poetica della prosa*, Roma-Napoli, Theoria, 1989, pp. 7-20. Sul genere giallo cfr. almeno: *Il giallo italiano come nuovo romanzo sociale*, a cura di M. Sangiorgi e L. Telò, Ravenna, Longo, 2004; A. PIETROPAOLO, *Confini del giallo. Teoria e analisi della narrativa gialla ed esogialla*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1986; C. GINZBURG, *Miti, emblemi, spie*, Torino, Einaudi, 1986; Y. REUTER, *Il romanzo poliziesco*, trad. di F. Sorrentino, Roma, Armando,

aperto, ma anche perché vìola una delle regole principali del genere: l'elemento fantastico (seduta spiritica e presenza del vampiro) non vi è, infatti, ammesso e l'enigma prevede una soluzione razionale. Inoltre, lo scarto rispetto ai gialli canonici dipende dalla struttura del romanzo, che si presenta come canovaccio teatrale, facendo così perdere autorità alla voce e al punto di vista del detective: le fila del racconto sono affidate alla focalizzazione variabile, a punti di vista contradditori. Il materiale assemblato determina la natura ibrida del *Caso Amari* che, più che un giallo, è una *summa* di generi letterati, fra fatti e finzioni: la conversazione telefonica, la dichiarazione scritta, la lettera, la cartella, il biglietto e l'orazione funebre costituiscono il grado zero del dettato (la parte non romanzesca), la *non fiction*, in cui tutto appare più vero del vero perché avviene in diretta o perché il linguaggio è quello testimoniale; le parti del giallo narrate da Rèpaci, le pagine del romanzo *Un uomo sbagliato* (che è un romanzo nel romanzo) e il riassunto della tragedia *Sempre trionfante la bestia* costituiscono i generi ascrivibili alla *fiction*. Il materiale assemblato non permette di stabilire i veri moventi che hanno determinato la diserzione del funerale e il suicidio di Luisa e Olga perché il cuore tematico del romanzo è l'identità pirandellianamente intesa, è la personalità contradditoria (amletica) di Amleto, da tutti i punti di vista: caratteriale, intellettuale e politico. Rèpaci rende infatti un vero e proprio omaggio a Pirandello, in uno scambio di battute con Giorgi, citando *Così è (se vi pare)* e *Come mi vuoi*. Quando Rèpaci afferma che dalle interviste alle trentadue persone viene fuori «un Amleto assai contraddittorio. Chi lo dipinge blu madonna e chi rosso diavolo, chi prodigo e chi avaro, chi egoista e chi altruista, chi grande scrittore e chi fallito […] "Come mi vuoi" di Pirandello, vero, professor Giorgi?»[36], Giorgi risponde, riprendendo la definizione pirandelliana della personalità:

1998.

[36] L. RÈPACI, *Il caso Amari*, op. cit., p. 121 (come la citazione che segue).

Noi siamo contrari e diversi a seconda delle circostanze, della giornata bella o brutta, della buona o della cattiva salute, del vestito che indossiamo, della carica positiva o negativa che suscita in noi l'interlocutore e, nei vari colori dello spettro, ci mostriamo agli altri che credono di vederci fissati nel "loro" momento e ci giudicano secondo quello.

Lo «spazio autobiografico»: Amleto e i suoi doppi

L'impresa del narratore Rèpaci non è la risoluzione dell'inchiesta, che si è intanto allargata (dalla diserzione del funerale di Amleto ai suicidi di Luisa e Olga), ma il veder riconosciuta la sua statura culturale e il suo valore di uomo perché teme di finire nella dimenticanza[37]. Per prevenire quella che ritiene un'ingiustizia, inventa il personaggio di Amleto, suo doppio, stabilendo la forte somiglianza tra i due attraverso un fitto gioco intertestuale, ben consapevole che

un personaggio è sempre e solo un'occasione, un vestito che l'autore mette per aprire o chiudere sugli altri, sui sentimenti degli altri, sulle idee degli altri. Pretendere che un personaggio possa combaciare a tal punto con lo scrittore da scambiarlo per lui, sarebbe andare oltre quel gioco di specchi e di riflessi che il rapporto arte-vita, vita-arte, consente, ma che non arriva mai a fare di un'osmosi un'identità assoluta, una replica fedele[38].

L'intera opera di Rèpaci è caratterizzata proprio dalla rielaborazione del vissuto autobiografico: lo scrittore si mette sempre in scena, anche nei testi che richiedono maggiore oggettività come quelli giornalistici. La memoria autobiografica e l'autorappresentazione invadono tutto il suo universo e i due piani, quello pubblico e quello privato, finiscono per combaciare, come sottolinea lo stesso scrittore nel corso di un'intervista con Dante Maffia:

[37] Rèpaci infatti è irritato dal fatto che la Fanelli non sappia chi sia: «Non mi parve che Leonida Répaci facesse una grande impressione sulla signora Fanelli, tant'è che ripetei il nome nella speranza di sentirmi dire: / "Ma sì, la conosco benissimo. Ha scritto la *Storia dei fratelli Rupe*. Presiede il Premio Viareggio"» (ivi, p. 26). Si rallegra quando capisce che la Pianelli «conosceva i miei libri. E non per sentito dire. Li aveva letti» (ivi, p. 31). Anche Riccitelli conosce Rèpaci perché ha letto alcuni suoi libri e gli dice: «Sono decine di anni che il suo nome va per i giornali» (ivi, p. 57).
[38] Ivi, p. 165.

il poeta, il saggista, il critico, l'uomo di teatro, l'uomo politico, il memorialista, il viaggiatore, eccetera, sono altrettanti aspetti di un'unica personalità. Tutti insieme concorrono a fare il narratore, come i vari momenti della mia narrativa convergono in quella *summa* della mia creatività letteraria e ideologica, a quel libro della mia vita, che è il ciclo dei Rupe[39].

Rèpaci travasa nel *Caso Amari* fatti che ha vissuto in prima persona e persone che ha conosciuto, e bastano pochi esempi. Mario Giorgi afferma, nel romanzo, che la figura di Amleto è «riflessa in parte» nel protagonista di *Un uomo sbagliato* perché «la terribile nevrastenia, di cui è fatto cenno in uno dei frammenti, egli la sperimentò sulla pelle, giungendo quasi sull'orlo del suicidio»[40]. E, in *Un uomo sbagliato*, scrive Rèpaci, si possono inoltre stabilire diverse «analogie […] tra lo scrittore protagonista della 'confessione' e l'autore del libro, tra Graziella e Luisa»[41]. Il protagonista del romanzo racconta di essersi recato con la moglie Graziella e il suocero Tani, per curare la depressione nervosa che lo opprime da qualche anno, a Piazze, un paesino vicino Chiusi, dove abita e opera Miami, un medico singolare capace di far miracoli grazie a un «potente agente del sangue che iniettava ipodermicamente» o con «la spennellatura di una sostanza sconosciuta»[42]. Miami si rivela *alter ego* di Amleto non solo perché entrambi hanno un carattere contradditorio e soffrono di nevrastenia, ma anche per il cognome: Miami è infatti la traduzione del verbo passivo latino *Amari*. Inoltre nel ritratto fisico di Miami riecheggiano sia il cognome di Amari (nel superlativo «amarissimo») sia quello di Rèpaci (nel sostantivo «rupe»)[43]: «Viso amarissimo quello del taumaturgo, roso, come appariva dal salmastro degli anni e dalla desolazione interiore, dalla fatica e dal

[39] D. MAFFIA, *Colloquio-fiume con l'autore della Storia dei Rupe*, in *Omaggio a Leonida Rèpaci*, in «Calabria Libri», IV, nn. 13-16, 1985, p. 46.
[40] L. RÈPACI, *Il caso Amari*, op. cit., p. 116.
[41] Ivi, p. 161.
[42] Ivi, p. 151.
[43] Il celebre ciclo di romanzi che ha, come protagonisti, i fratelli Rupe, scrive Rèpaci, «è, nelle grandi linee, la storia di noi Répaci, inseriti in un paesaggio dove le *rupi* sono alte sul mare e suggeriscono portentose immaginazioni mitologiche di titani trasformati, dopo esser stati rotolati dal cielo all'alba della creazione./ Rupe-Répaci. Mi è stato assicurato che la radice del nome *Rep* significa in slavo Rupe: ecco quindi spiegato il titolo dell'opera maggiore da me scritta» (L. RÈPACI, *Autoritratto*, in *Omaggio a Leonida Rèpaci*, op. cit., p. 215).

pensiero dominante. Aveva fronte larga e dura, protesa come minacciosa rupe sugli occhi neri»[44].

Miami nella finzione somiglia ad Amari (doppio di Rèpaci) e nella realtà ad Alberto Rinaldi, «il famoso medico delle artriti»[45], come asserisce il *Taccuino segreto*, il diario scritto da Rèpaci e che riguarda il periodo 1938-1950[46]; *Taccuino* in cui trova riscontro quasi tutto quello che viene attribuito, nel *Caso Amari*, a Rèpaci o ad Amari. Bastano pochi altri esempi. Rèpaci, nella finzione narrativa, è attratto da Lena Fanelli, Dora Pianelli e Nia Speranza e ha una relazione con Laura Pandemi, donne che somigliano molto ad alcune donne amate nella realtà da Rèpaci, in particolare ad Olga Lasi (donna che ha lo stesso nome della Benetti), di cui discorre nelle pagine del *Taccuino segreto*[47]. Ancora, durante la seduta, la voce del medium parla per Luisa quando afferma: «Due ombre, una sola. Amleto sarà Luisa, Luisa Amleto»[48], parole che costituiscono un omaggio ai versi scritti da Albertina, moglie di Rèpaci: «Non siamo più due/ da tempo ormai./ La vita ha fatto di noi/ un solo fiato/ un solo cervello/ un solo cuore./ Se tagliano uno di noi/ è l'altro che sanguina»[49]. Nella finzione, Rèpaci dice al generale Schermi: «Senza la presenza del cane la nostra vita non avrebbe neppure il sospetto di quella che è l'assoluta fedeltà

[44] L. RÈPACI, *Il caso Amari*, op. cit., p. 153.
[45] L. RÈPACI, *Taccuino segreto*, op. cit., p. 155. Nel *Taccuino segreto*, il 21 febbraio 1939, Rèpaci discorre del medico Alberto Rinaldi che, come Miami, presta servizio a Piazze ed è definito «uomo singolare, versato nella leggenda da vivo» (ivi, p. 155) per aver scoperto un magico medicamento in grado di guarire malattie incurabili. Rinaldi, come Miami, è uomo contraddittorio: «Mentre l'articolo elogiativo del grande giornale gli dava fastidio, egli invece amava la piccola lode scritta del malato che faceva stampare in una cinquantina di copie per distribuirla agli amici. Disprezzava profondamente, e con convinzione, la medicina ufficiale ed era sensibilissimo all'ammirazione del medico oscuro e credente. Non teneva in alcun conto il denaro e si commuoveva se un ammalato gli dava trenta lire invece di trentacinque. Era un misantropo, diceva di odiare gli uomini e, per loro, per strapparli alle forze negative, lavorava venti ore al giorno. Parlava spesso di ribotte ed era incredibilmente frugale; non mangiava che patate bollite e inzuccherate, radici amare, frutta cotta e poco pane. Ricordava con entusiasmo i suoi viaggi di gioventù, incoraggiava gli altri a veder mondo, ad aprir la mente su tante meraviglie, e, quanto a lui, si era ridotto in quel paesino da capre dove non si arrivava cambiando meno di tre quattro treni, vera disperazione dei malati che lo scongiuravano, ma inutilmente, di abbandonare le Piazze per aprire una grande clinica in città» (ivi, p. 157).
[46] Ivi, pp. 12-14.
[47] Cfr. L. RÈPACI, *Taccuino segreto*, op. cit., pp. 255-58.
[48] L. RÈPACI, *Il caso Amari*, op. cit., p. 172.
[49] I versi sono citati da Rèpaci durante l'intervista rilasciata a Dante Maffia: D. MAFFIA, *Colloquio-fiume con l'autore della storia dei Rupe*, op. cit., p. 47.

ad un essere che si ama»[50] e poi accarezza Pick, l'alano del generale, e gli parla con «una lingua che ho proprio inventato io per i cani, e ch'essi capiscono a meraviglia», e nei fatti del *Taccuino segreto* Rèpaci discorre a lungo del proprio legame con i cani e ricorda tutti i cani che lo hanno accompagnato nella vita, tra cui Pick, lo spinoncino intelligentissimo a cui era molto affezionato[51].

Nella finzione Mario Giorgi ricorda che, quando Amleto lavorava per un giornale antifascista, una notte, uscendo dalla redazione, era stato aggredito da quattro squadristi e, dopo essersi difeso prendendoli a calci e a pugni, era riuscito a scappare a casa; dopo essersi armato, aveva affrontato i quattro, appostati sotto casa sua, mettendoli in fuga. Questo episodio è realmente accaduto: nel *Taccuino* Rèpaci racconta, infatti, che una sera, mentre usciva dalla sede dell'«Unità» a Milano con Cilla, Platone e Li Causi, era stato aggredito da quattro fascisti e si era difeso allo stesso modo di Amleto[52]. E si potrebbe continuare. L'intertestualità investe tutto il romanzo, evidente nel fatto che Rèpaci cita o allude continuamente a testi da lui scritti o ad episodi della sua vita realmente accaduti per far in modo che il lettore istituisca l'equivalenza tra Rèpaci-autore, Rèpaci-personaggio (e l'omonimia garantisce già in sé questa identità) e Amleto (e i suoi sosia): l'effetto è iperrealistico. Il romanzo cancella di continuo il confine tra fatti e finzioni e vive in una dimensione metalettica[53], sia perché Rèpaci in persona entra nella finzione come sé stesso o attribuisce al suo *alter ego* esperienze e materiali che appartengono al Rèpaci reale, sia perché la seduta spiritica permette agli assenti (Amleto e la moglie che sono in un mondo parallelo, l'aldilà) di invadere lo spazio reale, cancellando la frontiera fra fatto e finzione attraverso la contaminazione di un mondo da parte di un altro.

Il *Caso Amari* non è un'autobiografia, genere che prevede l'identità assoluta tra autore e personaggio, poiché qui viene creata la rassomiglianza fra autore e

[50] L. RÈPACI, *Il caso Amari*, op. cit., p. 36 (come la citazione che segue).
[51] L. RÈPACI, *Taccuino segreto*, op. cit., p. 253. Parla dei suoi cani in numerose pagine del *Taccuino* (cfr. le pp. 251-54, 258-59, 344, 432, 622-23) e agli amatissimi Pick e Fèmia dedica un racconto, scritto nel 1940, intitolato *Pick e Fèmia*, in ID., *Un filo che si svolge in trent'anni*, Milano, Ceschina, 1954, pp. 493-98.
[52] L. RÈPACI, *Taccuino segreto*, op. cit., pp. 286-87.
[53] Cfr. F. LAVOCAT, *Fatto e finzioni. Per una frontiera*, trad. di C. de Carolis, Roma, Del Vecchio, 2022, pp. 590-647.

personaggio: Rèpaci ha dunque stretto con il lettore non un "patto autobiografico" ma un "patto romanzesco"[54]. La storia di Amleto, che è inventata, corrisponde complessivamente alla storia dell'autore reale perché si iscrive nel progetto di costruire l'immagine di sé, rientrando a pieno titolo in quello che Lejeune definisce «spazio autobiografico»[55], ossia la restituzione di sé attraverso tutti i testi scritti nel tempo (dalle scritture private a quelle creative) che, presi a uno a uno, non vogliono avere una fedeltà autobiografica, ma, attraverso i giochi reciproci nello spazio che è loro destinato, definiscono l'immagine di Rèpaci, senza ridurne la complessità né fissarla definitivamente, perché nella

complessità, diverse spiegazioni possono essere proposte del comportamento del personaggio senza essere per ciò stesso esclusive, creando un effetto di mistero psicologico attraente per il lettore. L'ambiguità si pone fondamentalmente a livello dei valori o della visione del mondo del narratore, in cui la scelta ci sembra di solito necessaria, e in cui un sistema di indecisione non può generare malessere. Questa indecisione può colpire sia racconti semplici che complessi[56].

Il carattere contraddittorio di Amari-Rèpaci riflette dunque un doppio aspetto, autobiografico e autocritico, grazie al fatto che «il regime della finzione è il più propizio al libero sviluppo dei contrari e delle "dissomiglianze"»[57]: Rèpaci si sente libero di spingere all'estremo ognuna delle virtualità del suo essere, dal momento che, spersonalizzandosi in parte in un personaggio inventato, può dire "Io" senza cadere nell'Io autobiografico. Non scrive "chi è", ma "è" scrivendo: il lettore potrà avere la percezione di tutto il suo Io quando la morte avrà posto fine all'esistenza di Rèpaci. Il *Caso Amari* ha, dunque, valore metanarrativo e costituisce la più originale invenzione letteraria di Rèpaci in quanto lo scrittore dà ragguagli sul proprio progetto

[54] Cfr. P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 11-50. Cfr. anche P. PILLU, *Lecture du roman autobiographique*, in M. PICARD (éd.), *La lecture littéraire*, Paris, Clancier-Guénaud, 1987, pp. 256-72; P. GASPARINI, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004; A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 122-38, 245-75.
[55] P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, op. cit., p. 189 e cfr. le pp. 189-227.
[56] Ivi, p. 191.
[57] Ivi, p. 192.

e invita il lettore a leggerlo tutto insieme, nel gioco di testi prodotti nel tempo. Proprio perché il romanzo prende avvio dall'accompagnamento funebre, esso si configura tanto quale testamento dell'uomo quanto della sua opera omnia: lo scrittore spiega ai lettori che, per comprenderlo e apprezzarlo, occorre attraversare tutti i testi prodotti nel tempo (lettere, taccuini, romanzi, racconti, saggistica) e tutti gli eventi che hanno segnato il suo cammino di uomo e di intellettuale.

Conclusioni

L'investigatore del *Caso Amari* è un doppio di Amleto ed è alla ricerca della verità perché la verità lo riguarda: l'obiettivo della *detection* sembrerebbe quello di prevenire l'ingiustizia di essere dimenticato e sottovalutato. Forniti i documenti e le testimonianze (il materiale dell'indagine), lascia al lettore, che diventa l'investigatore, il compito di portare a compimento l'inchiesta.

Rèpaci, nel 1966, ritiene quasi conclusa la fase più eroica e creativa del proprio percorso di uomo e scrittore e, non sentendosi valorizzato e apprezzato, vive tra un presente di frustrazioni e un futuro privo di attese, si sente un defunto oltraggiato. In *Autoritratto*, parlando di sé, lo scrittore individua le cause della dimenticanza, gettando luce anche sui motivi dei funerali disertati di Amleto, suo *alter ego*:

Non c'è dubbio che:
Primo: mi ha danneggiato il carattere-Rupe, contrario al compromesso, all'adulazione, al mettersi nella scia di un potente per far strada dietro di lui. Ho avuto grandi amici come Alvaro, Gobetti, Gramsci, Marchesi, Malaparte, Viani e, pur orgoglioso della loro amicizia, non li ho mai incensati, li ho trattati sì, come compagni di strada di alto valore, ma senza che questo significasse per me abdicare alla mia personalità, al mio punto di vista.
Secondo: mi ha danneggiato la politica, praticata generosamente, senza alcuna contropartita. Essa mi ha procurato un'infinità di nemici implacabili e difficoltà palesi ed occulte. Ci sono settori come il grande giornalismo indipendente, la Radio, la TV, il cinema, in cui uno scrittore politicamente caratterizzato come me non passa.
Terzo: mi ha danneggiato il premio Viareggio. Debbo a questo premio centinaia di delusi ogni anno, che, se potessero, mi caverebbero gli occhi con le unghie. E almeno coloro che la spuntano, i laureati, ci confortassero con il loro attaccamento, con la loro solidarietà […] ogni anno, a celebrazione finita, comincia

il mese dei veleni. Tutti addosso: i delusi, i parenti dei delusi, gli amici dei delusi, i ghenghisti dei delusi. Tutti. Addosso come se gli avessimo assassinato la madre.
Quarto: mi ha danneggiato il fatto di essere màsculo, di piacere alle donne. Ci sono zone del teatro, del cinema, della pittura, della musica, in cui comanda la setta dei capovolti, degli invertiti[58].

La sfida delle opere metalettiche sta nel giocare sulla frontiera tra realtà e finzione: il *Caso Amari* si rivela pertanto un libro del regolamento dei conti giocato in anticipo sulla morte.

Monica Lanzillotta

***Parole-chiave**:* dramma teatrale, intertestualità, metalessi, Luigi Pirandello, Leonida Rèpaci, romanzo giallo, spazio autobiografico.

[58] L. RÈPACI, *Autoritratto*, op. cit., p. 210.

Ecologia del sé e letteratura per l'infanzia
Per uno spazio ecopedagogico di riflessione[*]

I bambini s'incontrano
sulla spiaggia di mondi sconfinati[1].
(Rabindranath TAGORE)

Certo, dobbiamo riconoscere che l'opera educativa sarebbe sterile se limitata all'interno della scuola. Proprio per questo da tanti anni, da sempre direi, ho affiancato l'impegno civile a quello pedagogico[2].

Exotopia

A fronte di un declino ecologico ormai accertato e riconosciuto come evidente dai più[3], ci si chiede quale sia il miglior modo per sviluppare o risvegliare la capacità di compiere scelte consapevoli che siano dotate di un grado di armonia con l'ambiente naturale quanto meno soddisfacente. Sulla scorta delle riflessioni sulla necessità e il "pericolo" della coscientizzazione (ovvero della presa di coscienza

[*] Desidero ringraziare Stefano Calabrese, Monica Lanzillotta e Niccolò Scaffai per aver letto la bozza originaria di questo saggio. I loro suggerimenti non mi sottraggono alla responsabilità delle affermazioni in esso contenute.

[1] Sono i versi iniziali (tradotti dalla versione inglese che lo stesso Tagore nel 1912 trasse dall'originale in Bengali del '10) di una poesia (R. TAGORE, *LX*, in ID., *Gitanjali*, in ID., *Poesie*, trad. it. di G. Mancuso, Roma, Newton Compton, 1977, V ed., p. 105) che lo psicanalista britannico Donald W. Winnicott, in un articolo del 1967 poi incluso in *Gioco e realtà*, impiega come immagine evocativa del rapporto tra creatività e gioco nell'infanzia. Si consideri, a margine, la disposizione pedagogica di Tagore, non troppo nota ai più. Il poeta indiano fondò anche una scuola uniformata su metodi educativi orientati a fare degli alunni i soggetti attivi dell'apprendimento e della formazione. La scuola attiva concepita da Tagore parte dal bambino, non dalle materie di studio, dagli interessi e dall'esperienza diretta, non dal sapere codificato, ed esclude l'autorità come strumento di disciplina. Rifiuta il libresco, l'artefatto, l'isolamento individuale, promuovendo attività concrete di apprendimento e di vita sociale. L'educazione è concepita in termini di sviluppo pieno, cognitivo, affettivo, sociale; si può parlare di "didattica attivistica" proprio nella misura in cui si sposta l'accento dall'insegnamento all'apprendimento.

[2] La dichiarazione è posta nello scritto che chiude l'esperimento sociale e pedagogico diretto negli anni Sessanta dall'insegnante Mario Lodi a Vho, frazione di Piadena Drizzona nel cremonese, e riportato in M. LODI, *Il paese sbagliato. Diario di un'esperienza didattica*, Torino, Einaudi, 1970, cit. a p. 469.

[3] Uno dei dati da tenere maggiormente in considerazione è quello relativo alle concentrazioni di CO_2, il principale gas serra, che hanno ormai varcato la soglia critica delle 350 ppm (parti per milione) fino a superare le 410 ppm, con una crescita costante di 2-3 ppm ogni anno.

critica) condotte, ad esempio, da Paulo Freire, teorico dell'educazione brasiliano, autore, nel 1968, del ben noto volume dedicato alla *Pedagogia degli oppressi*[4], si è rilevata l'esigenza di mettere a punto un'ecopedagogia che non resti ecologismo scolastico e che tenga conto in egual misura dei diritti umani e della terra, della giustizia sociale e di quella ambientale. A distanza di anni quella necessità è sentita come sempre più urgente e quanto mai utile. Più recentemente, infatti, diversi studiosi hanno collegato l'"intelligenza ecologica" paventata da Freire alla base empatica dalla quale essa muoverebbe, che è costituita da altre due intelligenze (quella emotiva e quella sociale) che, legate insieme, renderebbero agibili alcune pratiche indispensabili nei processi educativi[5]. A quali pratiche ci si riferisce? Se ne possono ricavare alcune dagli studi dello psicologo David Goleman, poi fruttuosamente ripresi anche in Italia: sviluppare empatia per tutte le forme di vita, valorizzare l'interconnessione degli esseri viventi, aumentare la conoscenza degli impatti che le scelte quotidiane e i comportamenti degli individui hanno sull'ecosistema, predire tali impatti attraverso il principio di precauzione, capire come la natura sostiene la vita[6]. Prese nel loro insieme, come risulta evidente, queste azioni vanno a formare un nucleo empatico allargato che accorda alla conoscenza della natura una centralità pronunciata nello sviluppo dell'intelligenza. Ovviamente, il modello di conoscenza deve includere alcune strategie educative ben distanti dalla deriva atomistica che ha condotto l'umanità, riconosciuta dagli anni Cinquanta del secolo scorso come potenza geologica e climalterante, a ciò che Paul Jozef Crutzen ha registrato come

[4] Il volume, pubblicato originariamente in lingua inglese e poi tradotto dal portoghese in italiano da Linda Bimbi per Mondadori nel 1971, era stato scritto in Cile nel '68. Freire, nato vicino a Recife nel 1921, è morto a San Paolo nel 1997.

[5] Si consideri, ad esempio, D. GOLEMAN, *Intelligenza ecologica* [2009], trad. it. di D. Didero, Milano, Rizzoli, 2009 e, in Italia, R. C. STRONGOLI, *Ecodidattica. Una proposta di educazione ecologica*, in «Ricerche di Pedagogia e Didattica − Journal of Theories and Research in Education», vol. 14, n. 3, 2019, pp. 221-43.

[6] Della necessità di mettere in discussione i modi neutri dell'educazione scientifica e di sviluppare, riferendosi a quell'etica ecologica che ha le sue radici nel pensiero di Henry David Thoreau e di Aldo Leopold, un rapporto di "compartecipazione empatica" nei confronti della natura si parla in L. MORTARI, *Educazione ecologica*, Roma-Bari, Laterza, 2020, pp. 43-50. Sull'opportunità di comprendere l'identità terrestre come entità complessa, che fruisca di rilievi antropologici, civici, dialogici e, ovviamente, ecologici, si consideri anche E. MORIN, *I sette saperi necessari all'educazione del futuro* [1999], trad. it. di S. Lazzari, Milano, Raffaello Cortina, 2001, *passim*.

Antropocene[7]. È proprio in funzione di ciò che tali strategie, insieme alle cosiddette *green competences*[8], prevedono circoli di discussione e cooperazione tra docenti e alunni e, dunque, quella costruzione sociale della conoscenza che renderebbe gli esseri viventi davvero interconnessi. La semplice trasmissione delle informazioni è, insomma, superata e del tutto inadeguata nell'ottica di una restaurazione ambientale che, prima di ogni altra cosa, preveda una prospettiva che, all'interno di un paradigma ecologico ad ampio spettro, comporti una vera e propria "restaurazione del sé", soprattutto attraverso tre principi fondamentali: ricerca perenne, rifiuto di ogni dogmatismo didattico ed esercizio dello spirito critico. Ecco, allora, che l'"empatia allargata", allocentrica si potrebbe dire, prevista dal programma pedagogico che si sta discutendo, nel considerare lo studente come un agente attivo, il bambino come essere pensante diceva Mario Lodi[9], si configura più propriamente come "exotopia". "Exotopia" è una voce dotta che significa 'estraneità, alterità', ma che etimologicamente rimanda all'essere fuori luogo. In sostanza, è il frutto di una tensione dialogica (problematizzante, direbbe Freire)[10] in cui l'Altro è riconosciuto come portatore di una prospettiva autonoma che si attiva quando, dopo aver cercato di mettersi nei suoi panni, si prende coscienza dei propri e si comprende che entrambi hanno pari diritto di esistere, seppur nella loro diversità. Concepita in questi termini, l'exotopia riguarda il principio stesso di individuazione, il percorso di riconoscimento della propria posizione che ne definisce l'autonomia, il suo essere distinto, ma che

[7] Originariamente elaborato in seno alle scienze naturali e utilizzato per la prima volta negli anni Ottanta del XX secolo dal biologo statunitense Eugene Filmore Stoermer, il termine "Antropocene" fu poi sdoganato a partire dal 2000 da Crutzen, scienziato olandese, premio Nobel per la chimica nel 1995 (cfr. P. J. CRUTZEN - E. F. STOERMER, *The anthropocene*, in «Global Change Newsletter», XLI, 2000, pp. 17-8). Qualcuno ha poi usato la parola "Capitalocene" per evidenziare ancor più le origini e il carattere del fenomeno descritto da Crutzen: cfr. J. W. MOORE, *Antropocene o Capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nell'era della crisi planetaria*, intr. e cura di A. Barbero ed E. Leonardi, Verona, Ombre Corte, 2017.

[8] Di competenze green (*Think Creatively*, *Activate*, *Adapt*, *Think Critically*, *Be Aware*, *Collaborate*, *Think in Systems*, *Communicate*, *Solve Problems*), riferendosi al programma concepito nel 2006 dalla Green School di Bali (e ora replicato anche in altre parti del mondo), si parla, ad esempio, in M. E. DE CARLO - A. PUGACHEVA, *Le eco-narrazioni come dispositivo pedagogico sfidante dell'Agenda 2030. Educare alla sostenibilità ambientale: dalle favole cosmiche ai* green books, in «Lifelong Lifewide Learning», vol. 17, n. 39, 2021, pp. 169-82, in particolare p. 171.

[9] Cfr. M. LODI, *Il paese sbagliato*, op. cit., p. 21.

[10] Cfr. P. FREIRE, *La pedagogia degli oppressi* [1968], trad. it. di L. Bimbi, introduzione di D. Macedo, Torino, EGA, 2018, p. 88.

comunque lo considera in relazione reciproca rispetto alla "natura", intesa come infinita e ininterrotta connessione delle cose[11]. È per questa strada, quella della ricerca e dell'accurata ridefinizione dell'interiorità umana, che la pedagogia (forgiata "con" l'altro piuttosto che "per" l'altro, come caldeggiava ancora Freire)[12] può diventare un mezzo politico di emersione della coscienza, di riflessione sull'esperienza propria come su quella altrui e, slegandosi da istruzione, addomesticamento, preparazione al lavoro, utilitarismo, riesce ad andare oltre il moralismo, sposando la gratuità e, finalmente, l'etica[13].

Ecopedagogia radicale

L'ecopedagogia enfatizza, come del resto avrebbe voluto il nostro Mario Lodi, l'impegno civile come componente fondamentale nelle lezioni di un'ecocritica[14] che ha concentrato la sua attenzione principalmente sulla letteratura ambientale per adulti[15]. Eppure, si sta facendo lentamente strada un'ecocritica che vada oltre se stessa e alcune rigidità di troppo e che sia dedicata alla letteratura ambientale per bambini. Dai riferimenti in nostro possesso, è possibile far risalire i primi spunti verso questa nuova direzione alla metà degli anni Novanta del secolo scorso: tra il 1994 e il 1995, infatti, escono i fascicoli speciali del «Children's Literature

[11] Cfr. G. SIMMEL, *Filosofia del paesaggio* [1913], in ID., *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di B. Carnevali e A. Pinotti, trad. it. di F. Peri, Torino, Einaudi, 2020, pp. 329-41, in particolare le pp. 329-30.
[12] P. FREIRE, *La pedagogia degli oppressi*, op. cit., p. 50.
[13] È ancora Freire il riferimento essenziale quando si parla di ricerca come di «un'operazione *simpatica* (nel senso etimologico della parola) tanto quanto l'educazione, a cui essa serve», ossia strutturata «come comunicazione, come un sentire comune circa una realtà che si deve considerare non come qualcosa di suddiviso meccanicamente […] ma come complessità di un permanente divenire» (ivi, p. 121; il corsivo è mio).
[14] *Ecocriticism* è un termine coniato nel 1978 da William Rueckert in un saggio intitolato *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism* (in «Iowa Review», 9.1, pp. 71-86), ma ha trovato una maggiore definizione nei primi anni Novanta e poi grazie a Cheryll Glotfelty, che ha più volte sottolineato lo statuto pronunciatamente interdisciplinare degli studi di letteratura ed ecologia; si veda almeno C. GLOTFELTY AND H. FROMM (Eds.), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens and London, University of Georgia, 1996.
[15] Restando in ambito italiano si vedano, per lo meno, S. IOVINO, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, pref. di C. Glotfelty, con uno scritto di S. Slovic, Milano, Edizioni Ambiente, 2006; N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017 e, per certi versi, anche il recentissimo C. BENEDETTI, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.

Association Quarterly» e di «The Lion and the Unicorn» intitolati rispettivamente *Ecology and the Child* (vol. 19, n. 4, Winter 1994, a cura di B. Greenway) e *Green worlds: Nature and Ecology* (vol. 19, n. 2, December 1995, a cura di S. Rahn). L'anno dopo l'«ISLE», sigla che sta per «Interdisciplinary Studies of Literature and Environment», rivista fondata nel '93 da Patrick Murphy, pubblica una raccolta di saggi sul *Lorax* dello scrittore americano di origini tedesche Theodor Seuss Geisel (il famoso Dr. Seuss), sollevando questioni critiche sulla retorica ambientalista nei libri per bambini (vol. 2, n. 2, Winter 1996). Sin da queste prime riflessioni, si impone la necessità di far confluire giustizia sociale, giustizia ecologica e giustizia interspecie in un'idea di ecoletteratura che diventi vera e propria prassi liberatrice[16], sviluppando una civilizzazione planetaria più giusta, democratica e sostenibile, e che si snodi lungo tre direttrici principali: "alfabetizzazione ambientale di base", che permetta ai ragazzi di comprendere come le ecologie locali e regionali interagiscano con quelle globali; "organizzazione dei saperi collettivi", che critichi le culture insostenibili e studi quelle sostenibili in funzione di un rafforzamento del senso di comunità; "critica degli effetti antiecologici del capitalismo, del colonialismo e dell'imperialismo", che non metta al primo posto l'essere umano, relegando in secondo piano tutto ciò che è altro[17]. Si delinea, così, un'ecopedagogia radicale che abbraccia quelle dimensioni visionarie e attivistiche (e, quindi, riflessive) in grado di interrogare tanto la letteratura quanto l'ambiente per comprenderne storicamente i legami con la cultura, la politica e la società. Nell'ecocritica, che è alla base di questa nuova forma di pedagogia, viene accordato un peso sempre maggiore al testo nell'ambito della promozione del benessere ambientale e sociale. Vi è, per così dire, un superamento della natura intesa come mero oggetto d'analisi intellettuale che consenta ai bambini e ai ragazzi di cambiare i loro comportamenti e di trattenere le informazioni oltre il

[16] Cfr. B. HUMES, *Moving Toward a Liberatory Pedagogy for all Species: Mapping the Need for Dialogue Between Humane and Anti-Oppressive Education*, in «Green Theory & Praxis: The Journal of Ecopedagogy», vol. 4, n. 1, 2008, pp. 65-85.

[17] Cfr. R. KAHN, *From Education for Sustainable Development to Ecopedagogy: Sustaining Capitalism or Sustaining Life?*, in «Green Theory & Praxis: The Journal of Ecopedagogy», vol. 4, n. 1, 2008, pp. 1-14, in particolare le pp. 9-11.

termine delle lezioni in classe. La letteratura per l'infanzia, in questo modo, riconosce alla natura una sua soggettività, ossia permette di recuperare e approfondire il legame innato che la connette ai bambini, facendo appello tanto alle emozioni quanto all'intelletto[18]. È per queste ragioni che, attraverso il recupero di un'ecologia del mondo esterno, si perviene a un'ecologia del sé e, dunque, a un paradigma ecologico ad ampio spettro la cui idea di fondo prevede che ogni essere vivente prenda forma "in" relazione, andando oltre una concezione di ecocritica ideologica e talvolta grossolana[19]. L'energia dell'infanzia, coniugata tanto al "sorriso pedagogico" quanto all'"incarnazione della speranza"[20], potrebbe sottrarsi a quel pericolo di idealizzazione, corso da sempre, che porterebbe a costruire il bambino, a inventarlo o a "sentimentalizzarlo", ad addossargli rappresentazioni funzionali al mero intento formativo cui sono indirizzate e, allo stesso tempo, a chiuderlo nella stanza dei giocattoli o nell'arcadia, slegandolo così da ogni rapporto con la realtà degli adulti con la quale, invece, dovrebbe interagire sistematicamente, pur costituendosi come sua alternativa.

[18] Si tratta, con ogni evidenza, delle medesime conclusioni cui è giunta Maria Montessori. Sono diversi gli interventi della pedagogista di Chiaravalle rivolti alla definizione del concetto di "piano cosmico" che, com'è noto, unisce in sé natura e cultura e consiste, di fatto, nello studio e nella comprensione dei legami e delle dipendenze che esistono tra gli esseri viventi, nonché nella necessità stessa di formare individui in grado di cogliere le relazioni tra gli eventi (cfr. A. SCOCCHERA, *Dentro l'educazione cosmica*, in «Vita dell'infanzia», L, n. 4, aprile 2001, pp. 4-7); piano che, del resto, non prescinde dalla considerazione della piena coscienza dell'individuo: «l'armonia della natura − aggiunge Montessori nella *Mente del bambino* − sulla superficie della terra è raggiunta con lo sforzo dei viventi che eseguono ciascuno il proprio compito» (M. MONTESSORI, *La mente del bambino. Mente assorbente* [1949, in inglese], Milano, Garzanti, 1987, p. 55; si consideri anche EAD., *La scoperta del bambino* [1948, in inglese], Milano, Garzanti, 2017).

[19] Su tale argomento si veda G. GAARD, *Toward an Ecopedagogy of Children's Environmental Literature*, in «Green Theory & Praxis: The Journal of Ecopedagogy», vol. 4, n. 2, 2008, pp. 11-24, recentemente tradotto in italiano da F. Casafina (G. GAARD, *Verso una ecopedagogia della letteratura italiana per l'infanzia*, in «Deportate, esuli, profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile», n. 44, 2020, pp. 81-96). Sull'evoluzione dell'ecocritica e sulla sua tendenza a farne oggetto ogni espressione artistica, indipendentemente dal nesso tra ecologia e struttura dell'opera in questione, si veda N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia, op. cit., in particolare le pp. 56-65.*

[20] Le due espressioni, usate da Andrea Zanzotto in riferimento a Rodari, sono riportate in C. DE LUCA, *Introduzione*, in G. RODARI, *Il cane di Magonza*, pref. di T. De Mauro, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. XIII.

Atopia

Per comprendere meglio la ricaduta pedagogica della letteratura per l'infanzia, in particolare di quella consacrata a temi ambientali e sociali, occorre riflettere sul suo funzionamento semiotico e politico, considerandola come prodotto linguistico connesso a un sistema culturale[21], come spazio che consente di osservare i segni dei grandi mutamenti storici da un punto di vista alternativo rispetto alle ideologie adulte. È uno spazio naturale, perché connesso quasi fisiologicamente alla nostra identità[22], all'interno del quale la riflessione ecologica segue un percorso più vicino all'interiorità umana, non separando la ragione dall'emozione. Non è uno spazio nel quale i valori, come virus, si trasmettono e, passivamente, si ricevono. I valori si costruiscono e costruire significa immaginare, pensare, dare significato, sentire, osservare, ascoltare, parlare, scegliere. La letteratura per l'infanzia può aiutare a compiere questa scelta, questo atto di volontà ha detto l'insuperabile Gianni Rodari[23], a patto che la lettura sia concepita come opportunità verso l'imprevedibile. Il suo obiettivo è propiziare, all'interno dello spazio di conversazione che insiste intorno a una storia, la possibilità, sempre dialogica, della comprensione, in modo da non ostacolare un'altra possibilità, quella dell'invenzione[24]. La letteratura per l'infanzia e anche le fiabe, così intese, sono il luogo di incubazione di mondi possibili e, solo prendendo in considerazione un mondo possibile, si può agire sulla realtà e intervenire per trasformarla attivamente. Descrivendo con chiarezza la nostra esperienza passata e avendo la capacità di pianificare quella futura, fiabe e narrazioni per l'infanzia si pongono a stretto contatto con la posizione, atopica (ossia 'senza luogo', ma anche utopica)[25], in cui si può nominare ciò che non esiste. Si definiscono

[21] Cfr., ad esempio, Y. MARTARI, *Per una semiotica della letteratura infantile*, in «Poetiche», n. 1, 2011, pp. 117-47 o anche ID., *Tra «Educational linguistics» e semiotica. Note sull'universo culturale e linguistico della letteratura per l'infanzia*, in «Griseldaonline», vol. 16, 2016-2017.

[22] A tal proposito, si veda M. SALGARO (a cura di), *Verso una neuroestetica della letteratura*, Roma, Aracne, 2009.

[23] G. RODARI, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Torino, Einaudi, 1973, VI ed., p. 84.

[24] Cfr. J. MATA ANAYA, *Le basi dell'educazione letteraria*, trad. it. di O. Borgia, in «Il pepe verde», n. 64, 2015, pp. 4-7.

[25] Lo stesso Rodari, com'è noto, si è guardato bene dal trascurare il valore educativo dell'utopia, sottolineandone il portato critico e dialettico (cfr. G. RODARI, *Grammatica della fantasia*, op. cit., p. 117, ma

come palestre di addestramento cognitivo o addirittura luoghi per la rappresentazione di sceneggiature per l'azione sociale che consentono persino di leggere la mente degli altri[26]. Il desiderio del soggetto viene animato, messo nelle condizioni di muoversi e di fare esperienza dell'apertura del mondo, della necessità di decentrarsi dal proprio Io, di sottrarsi dal novero del già fatto e del già detto, trasportando, passo dopo passo, dall'impossibile da trasmettere al vuoto da aprire (certamente non da riempire e basta). Rendendo visibile il resto, la letteratura per l'infanzia mette in gioco l'impossibilità stessa della realtà, sia quella sociale delle persone coinvolte nelle interazioni e nei processi di produzione, sia l'astratta e spettrale logica del capitale che determina la dimensione sociale. La letteratura per l'infanzia, come si vedrà nei prossimi paragrafi, rende esemplare ciò che non si potrebbe trasmettere, l'eccedenza, l'essere di più, permettendo al lettore-soggetto di definire se stesso e la realtà che lo circonda, in relazione a questo limite[27]. Detto in altri termini, il testo per l'infanzia, così come la fiaba, è una cosa e insieme può essere tante altre, in virtù della sua duplice natura che, come si è visto, è dialettica e animata dalla possibilità che, al momento di decifrarla, si possa aggiungere qualcosa: qualcosa di fermo, rassicurante, ripetitivo e qualcosa di dinamico, volto all'avvenire[28]. Alla tradizionale "favola" del racconto per l'infanzia si aggiunge una parte secca, disponibile all'interpretazione e, dunque, più vera. Non è il suo senso definito, immutabile, a circoscriverne la lezione, sebbene siano molti quelli che da esso non si aspettano che ciò che già possiedono, cristallizzato in una forma definitiva. Il pericolo viene fugato dal ricorso al tempo, a questo nostro mondo, al vissuto d'ogni giorno, che mette in discussione la decifrazione "naturale", per così dire, della narrazione in questione, come un sogno che, nella sua ispirazione, attinge al giorno, secondo un percorso che pone immaginazione e interpretazione su un piano contiguo. Giorno per giorno i fatti si

---

anche ID., *Pro e contro la fiaba* [1970], ora in ID., *Il cane di Magonza*, op. cit., p. 155).

[26] Cfr. S. CALABRESE, *Elogio della controfattualità: una conclusione*, in ID., *Letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*, Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2013, pp. 185-202.

[27] Sul significato del resto in letteratura e nella definizione del sé, mi si consenta di rimandare ad A. GAUDIO, *Necessità del romanzo. Meditazioni minime per una critica della modernità* [2020], Belgioioso (Pv), Divergenze, 2021, II ed., *passim*.

[28] Cfr. W. PEDULLÀ, *Premessa*, in *Favole su favole*, a cura di W. Pedullà, Cosenza, Lerici, 1975, pp. 5-11.

svolgono sulla superficie, ma non per questo tale superficie è impermeabile a ciò che c'è al di sotto, dove anzi la letteratura per l'infanzia invita a guardare o, per lo meno, ad avvicinare l'orecchio per sentire, magari passando anche dal sogno e dalla visione, la sua permeabilità.

Permeabilità

Si vede bene, dunque, come la prospettiva plurale e complessa che implica l'ecopedagogia sia definibile tanto in termini di "grammatica della fantasia" quanto come prassi co-educativa, quasi militanza pedagogica, urgente e radicale, che, attraversando la letteratura per l'infanzia, accorda una dimensione più profonda, concettuale si direbbe ma di certo meno staccata dal resto dell'esistenza, al progetto didattico che se ne può ricavare. Per questa strada, quella dell'aderenza alla realtà e dell'amore per il meraviglioso e per l'immaginazione, l'infanzia non è l'inerte destinataria di una pratica moralizzatrice, ma diventa, come già precisato da Montessori e Freire, agente attivo che, alla luce del suo vincolo sentimentale con la natura[29], riflette sull'esperienza propria e su quella altrui e, dopo aver considerato la significativa vulnerabilità della vita, sente persino il desiderio di opporsi alle logiche vicarie prevalenti. Conservare il genio dell'infanzia nell'esercizio continuo promosso dalla letteratura di "controfattualità", intesa come elaborazione di ipotesi nella dimensione del passato, e "prefattualità", come elaborazione di ipotesi nel futuro[30], fa sì che causazione e immaginazione si alimentino in modo biunivoco, consentendoci di leggere l'esperienza passata, di nominare quella presente, distinguendo ciò che è attuale da ciò che è virtuale, e, infine, di pianificare quella futura. Il modo in cui l'attività del narrare "grammaticalizza" l'esistenza di ciascuno di noi sin dalla prima infanzia è stato indagato a fondo dallo psicologo americano Jerome Bruner, il quale ha sottolineato come tale racconto di se stessi avvenga «dal di fuori verso l'interno

[29] Sentimento che ne certifica la disposizione etica, di fatto antimoralistica. Cfr. B. BIANCHI, *Ecopedagogia*, Melito di Napoli, Marotta&Cafiero, 2021, in particolare le pp. 45-53.
[30] Cfr. S. CALABRESE, *Elogio della controfattualità*, op. cit., p. 190.

non meno che dall'interno verso l'esterno»[31]. Se, per un verso, ciò è confortante, per un altro, si tratta certamente di una sfida che va in direzione della controfattualità, dell'identità e dell'autonomia, quindi, ma anche della sovversione e del non facile impegno verso gli altri. È così che la disposizione a raccontare storie, a creare mondi possibili, assume un carattere di relazionalità, legandosi al suo primordiale paradigma di pronunciata comunitarietà, di socialità per l'appunto. In un quadro delineato in questo modo, sembrerebbe che il testo destinato all'infanzia esibisca una certa continuità che lo lega alla storia personale di chi lo legge: l'adozione di una lingua concreta e immediata (di alcuni suoi caratteri si dirà nell'ottavo paragrafo), affrancata da stucchevoli astrattezze e capace di parlare delle cose di tutti i giorni agevolerebbe una certa "permeabilità", che fruisce dei requisiti propri della compenetrabilità (compermeabilità*) e dell'exotopia, e che è, mi pare di poter dire, il carattere principale di questo tipo di letteratura. È il percorso di una scrittura che prevede − come scriveva Rodari − i modi della presa diretta, ma che arriva a interessarsi tanto dell'esperienza quotidiana quanto della memoria e della fantasia e persino dell'inconscio[32]. Una scrittura che, per così dire, supera i confini del libro, non facendosi spaventare dalla parola "fine", da ciò che trascende il linguaggio e la realtà che esso rappresenta, da ciò che non è ancora detto, che forse è indicibile o che langue, ormai saturo di parole o, ma è quasi la medesima cosa, incorporato inconsciamente nel discorso dominante, nel discorso del capitale[33]. Agisce in uno spazio intermedio, "transazionale" ha spiegato Donald Winnicott, all'interno del quale si consuma l'esperienza creativa che, in quanto potenziale, universale che pertiene all'essere vivi ossia alla maniera di incontrare la realtà e di comprenderla, non è né puramente soggettiva né totalmente oggettiva, ma prevede che le due fasi si

[31] J. BRUNER, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita* [2002], Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 95. Quanto tale discorso sia fecondo discutendo della funzione e dello statuto della letteratura per l'infanzia è stato evidenziato in S. CALABRESE, *Elogio della controfattualità*, op. cit., pp. 185-88.

[32] G. RODARI, *Grammatica della fantasia*, op. cit., p. 7; sulla questione si consideri anche la riflessione inclusa in P. BOERO - C. DE LUCA, *La letteratura per l'infanzia* [1995], Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 256-61.

[33] Sul capitalismo, fattore pressoché innominabile nel discorso *mainstream* sulla crisi ambientale, si veda D. SALOTTOLO, *Paesaggi dell'antropocene tra creazione e lacerazione: è ancora possibile una rivoluzione simbolica e politica?*, in «Il Ponte», LXXVII, n. 6, novembre-dicembre 2021, pp. 107-23.

pongano permanentemente in un rapporto solidale, dialettico e, dunque, autentico[34]: si situa in contrasto tanto col mondo interno, con la realtà psichica personale, quanto con il mondo effettivo esterno, quello del non-me, quello nel quale si esercita il controllo degli oggetti reali[35].

E allora sarà opportuno prendere in considerazione alcuni dei modi in cui la letteratura italiana per ragazzi ha reso evidente nel corso dell'ultimo secolo l'importanza della creatività e della coscienza dell'individuo contro la macchina e il potere: creatività e coscienza che, in particolare nelle opere di argomento resistenziale che prenderò in considerazione, portano a incontrare davvero l'ambiente, la natura, la realtà, a scoprire la necessità di vivere momento per momento, ribadisce ancora Winnicott[36], e ci consentono di desumere i caratteri peculiari, utili ancora oggi in un contesto sociale delimitato culturalmente ma globalizzato nonché contraddistinto dal tema della dominazione e da quello contrapposto della liberazione, di questa speciale narratività. Ritengo che lo specifico approccio estetico in cui letteratura e infanzia si potenziano reciprocamente, particolarmente curato nelle opere cui farò riferimento nei prossimi paragrafi, possa restituire esemplarmente la sostanza ultima del reale. Sfruttando appieno una visione qualitativa e non deterministica del sapere, connessa in modo multisensoriale con l'ambiente, le opere di Silvio D'Arzo, Mario Lodi e Giovanni Arpino "stanno" spontaneamente nella natura, così come solo i bambini riescono a fare, pervenendo

[34] Cfr. P. FREIRE, *La pedagogia degli oppressi*, op. cit., p. 57, sulla scorta di quanto si sostiene in K. MARX, *Introduzione alla critica della filosofia del diritto di Hegel*, in ID., *Un carteggio del 1843 e altri scritti giovanili*, trad. di R. Panzieri, Roma, Rinascita, 1954, p. 93. Sulle origini e lo sviluppo dell'ecomarxismo, con riferimento ad autori come Paul Sweezy, Herbert Marcuse, Richard Levins, Richard Lewontin, Ted Benton, André Gorz, James O'Connor, Alfred Schmidt e Neil Smith, si veda J. N. BERGAMO, *Marxismo ed ecologia. Origine e sviluppo di un dibattito globale*, Verona, Ombre Corte, 2022.

[35] Cfr. D. W. WINNICOTT, *Gioco e realtà* [1971], trad. it. di G. Adamo e R. Gaddini, Roma, Armando Editore, 1995, *passim*. Anche Stefano Calabrese si rifà agli studi di Winnicott nel considerare il libro come "oggetto transazionale" (S. CALABRESE, *Letteratura per l'infanzia*, op. cit., p. 3), strumento di gioco che si istituisce a metà strada tra me e l'Altro.

[36] Cfr. D. W. WINNICOTT, *Gioco e realtà*, op. cit., p. 125.

per tale via a una rappresentazione originale, mai scontata o deprivata tanto sul piano percettivo quanto su quello emotivo[37].

Assimilazione

La prosa per l'infanzia di Silvio D'Arzo, pseudonimo di Ezio Comparoni, è improntata su un modello stilistico ben definito, caratterizzato da un dettato semplice e da forme secche e veloci, vale a dire dalla costruzione di periodi coordinati per mezzo di congiunzioni o per mero accostamento, da ripetizioni e riprese verbali e dalla predilezione per un lessico e una fraseologia popolari[38].

Attraverso il riferimento alla realtà tramite la fantasia e un mondo animale antropomorfizzato, il D'Arzo di *Tobby in prigione* e del *Pinguino senza frac* (entrambi scritti nel 1948)[39] assume il tono divertito e paziente di chi si trova a tu per tu col bambino, ma non rinuncia alla possibilità di rivolgersi contemporaneamente all'adulto[40]. D'altronde, la riproduzione sul piano sintattico e lessicale dei meccanismi pulsionali più primitivi gli consente di avvicinare la psiche infantile: è

[37] Su questa suggestiva funzione epistemologica dell'arte si vedano gli studi dell'antropologo britannico Gregory Bateson, in particolare G. BATESON, *Verso un'ecologia della mente* [1972], trad. it. di G. Longo, Milano, Adelphi, 1977 e ID., *Mente e natura. Un'unità necessaria* [1979], trad. it. di G. Longo, Milano, Adelphi, 1984; pur essendo orientata diversamente e pervenendo ad altre conclusioni, questa mia riflessione trae spunto dal bel saggio di Giorgia Grilli intitolato *L'utopia realizzata. Gli albi illustrati* non-fiction *per l'infanzia e l'intreccio esemplare tra scienza e arte*, in *Letteratura per l'infanzia. Forme, temi e simboli del contemporaneo* [2019], a cura di S. Barsotti e L. Cantatore, Roma, Carocci, 2021, pp. 185-201. Sull'azzeramento delle visioni, delle idee, delle certezze adulte in seno alla letteratura per l'infanzia, si consideri anche G. GRILLI, *Di cosa parlano i libri per bambini. La letteratura per l'infanzia come critica radicale*, Roma, Donzelli, 2021, *passim*.

[38] A proposito della scrittura per ragazzi di D'Arzo, Giovanni Raboni ha parlato di «volontario "assottigliamento" dello spessore tecnico-espressivo», e anche di «scrittura per la mano sinistra» (G. RABONI, *Un D'Arzo tutto nuovo*, in «Tuttolibri», 11 marzo 1978).

[39] I due testi, rimasti a lungo inediti, vennero pubblicati per la prima volta da Einaudi nel 1983, in un'edizione congiunta. Il funzionamento dei racconti in questione ricalca quello degli incompiuti *Gec dell'avventura* e *Una storia così*, scritti negli anni Quaranta e ora restituiti al pubblico con le aggiunte di altri autori (cfr. S. D'ARZO, E. AFFINATI, *Gec dell'avventura*, a cura di A. Sebastiani, Torino, Einaudi, 2020 e S. D'ARZO, M. RAZZINI, *Una storia così*, introduzione e note al testo a cura di A. Casoli, Reggio Emilia, Corsiero, 2021). Il testo per l'infanzia più conosciuto del nostro è probabilmente *Penny Wirton e sua madre* (Torino, Einaudi, 1978, ma scritto, come i precedenti, a partire dal '48).

[40] «La letteratura per l'infanzia non è concepita da D'Arzo in termini restrittivi e ghettizzanti, ma al contrario come possibilità di parlare a tutti, adulti compresi, attraverso le sue storie per bambini» (R. CARNERO, *Silvio D'Arzo, un bilancio critico*, Novara, Interlinea, 2002, p. 115). Sullo stile di D'Arzo si veda C. MARAZZINI, *Lingua e stile nell'opera di Silvio D'Arzo*, in *Silvio D'Arzo. Lo scrittore e la sua ombra*, Atti delle Giornate di studio, Reggio Emilia, 29-30 ottobre 1982, Firenze, Vallecchi, 1984, pp. 115-28.

come se lo scrittore di Reggio Emilia si fosse sforzato di trovare la strada più efficace per giungere a quelle libere associazioni tipiche della gioventù e, dunque, a una maggiore comprensione del suo inconscio. In relazione a ciò, assecondando una disposizione tanto analitica quanto pedagogica, egli rende maggiormente visibile, ossia narrabile, quella comunicazione tra conscio e inconscio che nel bambino, rispetto all'adulto, è ben più agevole. Al contempo, D'Arzo, agendo sulla portata dei sistemi di rappresentazione simbolica indiretta che mette in campo, mostra con compiutezza e intensità il modo in cui il rapporto che il bambino instaura con la realtà sia tutt'altro che omogeneo e possa modificarsi continuamente nel corso del tempo. Questo riferimento esplicito a ciò che non si può ricomporre sul piano psichico dà luogo a uno spazio inatteso, amaro, all'interno del quale la fiaba non può che definirsi "finta", quasi alla Andersen, perché, forse, non troppo lontana da noi[41].

La semplice ricostruzione delle trame, semplici e lineari, delle due storie di D'Arzo prese in considerazione consente di apprezzare quanto la definizione proposta sia pertinente. *Tobby in prigione* narra le vicende di una comunità di castori, tenuta in condizioni di cattività dagli uomini al fine di ricavarne preziosissime pellicce. Tobby, un cucciolo curioso e animato da un grande desiderio di libertà, insieme a un ordinatissimo drappello di compagni, riuscirà a mettere fine alla prigionia i cui echi prevalenti (al di là di quelli autobiografici, pur presenti) sembrano rimandare alla tragica realtà dei campi di concentramento. Il protagonista del *Pinguino senza frac* è invece un pinguino. Limpo, questo è il suo nome, non può permettersi la tipica livrea che contraddistingue la sua specie. Per procurarsi i soldi necessari ad acquistarla, il piccolo decide di andar via di casa e, imbattendosi nelle troppe ingiustizie sociali che caratterizzano il mondo, finisce per dimenticare lo scopo del suo viaggio. Tuttavia, proprio nel momento in cui ritornerà a casa, si renderà conto di aver indosso il frac, frutto della sua accresciuta esperienza. Se, per un verso, *Tobby in prigione* e *Il pinguino senza frac* appagano il desiderio di

[41] La definizione di "fiaba finta" a proposito di *Penny Wirton e sua madre*, romanzo per l'infanzia pubblicato da Einaudi nel '78, è tratta da P. LAGAZZI, *Comparoni e l'«Altro». Sulle tracce di Silvio D'Arzo*, Reggio Emilia, Diabasis, 1992, p. 58.

avventura e l'esigenza del lieto fine (in quello che è stato definito il loro finale «piccolo» destinato ai bambini), dall'altro, risulta espresso con chiarezza il riferimento a un polo dell'esistenza tragico e doloroso, fatto di povertà e di solitudine, che è impossibile far finta di ignorare[42]. I due testi per l'infanzia citati, tutto sommato conformi per quanto attiene al modello e allo stile favolistico di area anglosassone (trapiantato in territorio cispadano) e alla tipologia autobiografica e antropomorfica dei personaggi animali, presentano anche componenti tematiche consimili: tra le altre, troviamo il motivo della violenza dell'uomo ai danni degli animali, ben significativo nella chiave che stiamo adoperando in queste pagine. Tuttavia, è molto più rilevante la capacità di D'Arzo di non cedere a «generiche raccomandazioni umanitaristiche»[43] che ne avrebbero banalizzato e quindi depotenziato la carica pedagogica che, così sfumata da un più naturale senso di giustizia sociale nell'opposizione sistematica tra umili e potenti, trova una sua originalissima disposizione etica. Uomini e animali si muovono, in virtù di ciò, verso una necessaria reciproca "assimilazione", anticipata da reazioni psicologiche, in fin dei conti, non molto diverse, anche se non sempre decodificabili razionalmente[44]. Per quale motivo? Perché D'Arzo è consapevole di quanto l'animalità sia inafferrabile, da un lato, e, dall'altro, della possibilità pedagogica insita in questa inaccessibilità: di animali, dice Gilles Deleuze, non ce n'è mai uno solo, ce ne sono sempre tanti[45], ma, per quanto sia difficile vederli, forse non è impossibile immaginarli, rinunciando a racchiuderne o a bloccarne il movimento (al contrario di quanto solitamente si fa) e cercando di accettarne la mutevolezza, il dinamismo, l'insensatezza. È per questa strada che D'Arzo perviene a una ricostruzione «impossibile e credibile al tempo stesso»[46] che

[42] A. L. LENZI, *Silvio D'Arzo narratore per ragazzi*, in *Silvio D'Arzo. Lo scrittore e la sua ombra*, op. cit., p. 57; si consideri anche EAD., *Silvio D'Arzo («Una vita letteraria»)*, Reggio Emilia, Tipolitografia Emiliana, 1977, pp. 48-9.
[43] A. L. LENZI, *Silvio D'Arzo narratore per ragazzi*, op. cit., p. 56.
[44] Cfr. R. MACCHIONI JODI, *Silvio D'Arzo narratore per ragazzi*, in «Il Ponte», n. 4, aprile 1979, p. 480. Si consideri anche A. M. MORACE, *D'Arzo fra favola e coscienza del reale* [1980], ora in ID., *Spettrografie narrative*, Roma, Herder, 1984, pp. 5-19.
[45] Il riferimento alla riflessione di Deleuze è reperibile in F. CIMATTI, *Sguardi animali*, Milano-Udine, Mimesis, 2018, p. 12.
[46] S. CALABRESE, *Silvio D'Arzo e l'immaginario popolare*, in *Silvio D'Arzo. Lo scrittore e la sua ombra*, op. cit., p. 162.

stimola la coscienza critica del lettore a muoversi dai riconoscibili *topoi* fiabeschi dai quali i romanzi in questione traggono ispirazione fino a prospettare un immaginario mitologico rinnovato, che sia coerente con le esigenze del presente[47]. Insomma, è così che l'autore emiliano, in un solo colpo, libera il campo da due etichette che solitamente gravano sulla letteratura per l'infanzia: il suo carattere riconducibile a una competenza, a un settore e a un tipo di lettore precisi (magari da considerare attraverso una morale paternalistica) e la tendenza a essere relegata in una posizione gregaria, subalterna, rispetto ai libri «per uomini»[48].

Cooperazione

Quanto a centralità della riflessione critica e della cooperazione, la proposta letteraria per l'infanzia di Mario Lodi può dirci qualcosa in più, fruendo di alcuni elementi strutturali che, anche al di là delle scelte tematiche dell'autore, rivelano esemplarmente la sua tensione ecopedagogica allineata a quell'idea di educazione attiva perorata da più versanti e sinteticamente ricostruita nei paragrafi precedenti.

Cipì, pubblicato per la prima volta nel 1961, è frutto del rapporto di collaborazione tra maestro e allievi nella piccola scuola di Vho di Piadena[49]. La storia del passero Cipì e della sua compagna Passerì viene costruita a partire dalle osservazioni dirette dei bambini che, oltre la finestra della classe, scoprono gli aspetti della vita animale e i punti di convergenza con l'esistenza concreta degli uomini (mai manicheisticamente contrapposta a quella degli animali), provando ad annotarli con l'aiuto dell'insegnante. Viene fuori quella che lo stesso Lodi, nella dichiarazione posta in esergo al volume, definisce una «favola vera», usando una costruzione apparentemente ossimorica in grado di restituire immediatamente la disposizione dialettica che lega la concretezza dell'atto e dell'oggetto dell'osservazione al suo

[47] Cfr. S. CALABRESE, *Silvio D'Arzo e l'immaginario popolare*, op. cit., p. 166.
[48] L'espressione è reperibile in una lettera senza data (ma scritta tra il 4 e il 28 marzo 1944) che D'Arzo inviò all'editore fiorentino Enrico Vallecchi, amico responsabile della sua conversione alle forme e ai temi della letteratura giovanile (S. D'ARZO, *Lettere*, a cura di A. Sebastiani, Parma, MUP, 2004, p. 86).
[49] Cfr. M. LODI E I SUOI RAGAZZI, *Cipì* [1961], Torino, Einaudi, 1972, IX ed.

limite, che anima tanto la possibilità quanto l'impossibilità di inquadrarlo e, per il tramite dell'immaginazione, di trasmetterne il carico di possibilità e di utopia. Cipì e Passerì, come si attesta nell'ultima pagina della loro vicenda, insegneranno ai loro figli «ad aprire bene gli occhi per distinguere il vero dal falso»[50] ma, soprattutto, ad avere il coraggio di percorrere la strada indicata dal loro spirito libero: consegnarsi, cioè, a una prassi liberatrice che esige cooperazione, ricerca permanente e riconoscimento critico di una situazione pienamente ecologica nella quale l'esperienza individuale conservi il suo valore nella rete di corrispondenze che legano tra loro tutti i personaggi, umani e no[51]; oltre a quelli già citati, ci si riferisce a Mamì, al gatto, a Margherì, agli altri passeri e ad alcuni bambini; a Palla di fuoco, al vento, alla luna, tutti intesi e rappresentati in connessione reciproca. Ritengo che la capacità di affiancare una prospettiva dello spirito alla prospettiva senziente e alla successione dei piani della narrazione sia fondamentale per fornire al testo una sorta di autogiustificazione organica che lo liberi da pressioni pedagogiche esagerate o troppo macchinalmente esibite.

Un discorso tutto sommato analogo si può fare per *Il mistero del cane*, racconto pubblicato nel 1989. La favola, anche attraverso le strategie identificative che consentono la visione e il sogno («Io ero diventato un bambino piccolo ma ero anche un cucciolo di cane», spiega il narratore-bambino proprio nell'incipit di un sogno: «afferravo le cose con le mani come fanno i bambini, ma per distinguerle e ricordarmele le annusavo»)[52], crea uno spazio narrativo condiviso all'interno del quale il bambino può riflettere su sé stesso e sulla realtà che lo circonda, senza che un punto di vista univoco prevalga, ottundendo la riflessione.

Un gruppo di bambini, non lasciandosi scoraggiare da difficoltà materiali o da ragioni di opportunità, decide di prendersi cura di un cane, rimettendolo in sesto dopo un incidente e restituendogli persino un nome: Febo. Paolino, Silvano, Rossella e altri, con l'aiuto di qualche adulto capace di prendere sul serio le loro preoccupazioni,

[50] Ivi, p. 82.
[51] Per una ricostruzione, sintetica ma puntuale, del termine "ecologia" si veda N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia*, op. cit., in particolare le pp. 43-6.
[52] M. LODI, *Il mistero del cane* [1989], Firenze, Giunti, 2002, p. 22.

restituiscono a Febo identità e vitalità, ma sembra che in qualche modo sia l'idea medesima di comunità a ritrovare consistenza intorno a lui: «Il cane ferito aveva unito noi ragazzi e anche le nostre famiglie»[53]. Il cane, alla fine della storia, sparirà nel nulla, lasciando che un cucciolo, frutto dell'amore per la cagnetta Diana, prenda il suo posto. Febo, il cane zoppo, si allontana oltre il limite dell'immaginazione che aveva segnato anche la trama di *Cipì*, lasciando il posto a Febo, il cucciolo «bianco con macchie marroni»[54], e all'indizio che conclude il sogno, fornendo quella che può essere letta come un'anticipazione dei fatti a venire: «E un giorno [l'uomo] mi prese, mi caricò su un camion e mi portò lontano, e quando il camion andava forte mi buttò giù. Mi pareva di volare e ad un tratto sentii un gran colpo e poi più nulla»[55]. Non sappiamo quale sia stata la fine di Febo ma, osservando il modo in cui i bambini si rapportano alla sua scomparsa, possiamo cogliere quell'oltre che forse percepiscono solo loro e cercare di farne tesoro.

Tra gli ultimi libri per ragazzi scritti da Lodi è possibile individuare diversi titoli specificatamente dedicati al tema della natura: *Alberi del mio paese*, del 1992, e *Rifiuti. La lezione della natura*, del '96[56], sono solo alcuni esempi, pubblicati da una piccolissima etichetta editoriale, tra i tanti che sarebbe possibile fare. Tuttavia, preferisco continuare la mia disamina sulla produzione dello scrittore di Piadena passando per *Il corvo*, romanzo autobiografico pubblicato nel 1971, e le due appendici uscite nel 1996, intitolate *La busta rossa* e *Il tempo nuovo*[57].

Si tratta di un vero e proprio classico della letteratura resistenziale che mostra esemplarmente il modo in cui la sensibilità per i temi connessi alla natura può partecipare alla riflessione sul potere e sul ruolo che l'educazione detiene nel limitarne le distorsioni. *Il corvo*, che si sviluppa secondo un andamento e soprattutto una tensione non del tutto dissimili da *Ultimo viene il corvo*, il racconto di Calvino[58],

[53] Ivi, p. 44.
[54] Ivi, p. 91.
[55] Ivi, pp. 23-4.
[56] Cfr. anche l'antologia curata da Lodi e intitolata *La natura nelle poesie di adulti e bambini* (Milano, Piccoli, 1985).
[57] Cfr. M. LODI, *Il corvo* [1971], Firenze, Giunti, 2020.
[58] I. CALVINO, *Ultimo viene il corvo* [1947], in ID., *Ultimo viene il corvo* [1949], Milano, Mondadori, 1994,

è interamente dedicato alla formazione di un "uomo-bestia" che, seppur partecipe dell'ambiente in cui vive, esiterà non poco quando si tratterà di operare una scelta tra la sua libertà e la tutela dell'Altro, di un nemico che «non è di là dai confini»[59] e che, forse, parla la sua stessa lingua. Il protagonista, lungo l'intero corso dell'opera del '71, conduce un serrato dialogo con la bestia che nasce dentro, con l'animale che pare voglia prendersi gioco di lui: da un lato, questo confronto lo rende più sensibile a cogliere il significato naturale delle cose che lo circondano e degli atroci avvenimenti che si susseguono; dall'altro, gli consente di prendere atto della necessità di trovare il modo migliore per condividere quella speciale disposizione a "cooperare" che poi diventerà il fulcro speculativo dell'ultima parte della storia, quella aggiunta soltanto nell'edizione del 1996. Il bambino non è un oggetto statico, «come i mattoni del muratore che tira su la casa»[60]: è in continua evoluzione e ciascuno è diverso dall'altro. Per comprenderne la sua dimensione disomogenea, come di acqua che scorre e sfugge, è necessario che il maestro si faccia interprete, che anzi si cali nella lingua del bambino e usi i suoi concetti in modo da ridiventare bambino, a sua volta, tornando ad apprezzare ciò che, da adulto, tende a ignorare.

Animalità

L'esordio di Giovanni Arpino nella letteratura per l'infanzia ha luogo nel 1959 con *Rafè e Micropiede*, un libro in forma di dialogo che narra le vicende di un ragazzo che, in compagnia di una tartaruga elettronica, va per il mondo cercando il luogo in cui si vive meglio. Tuttavia, è alla prova successiva che desidero dedicare maggiore attenzione. A ridosso dei cento anni dall'Unità lo scrittore nato a Pola scrive *Le mille e una Italia*, un racconto fantastico che per certi versi ricorda l'andamento del precedente, ma anche diversi illustri predecessori, quali il Collodi del *Viaggio per l'Italia di Giannettino*, il De Amicis di *Dagli Appennini alle Ande* e

pp. 105-109.
[59] M. LODI, *Il corvo*, op. cit., p. 26.
[60] Ivi, p. 193.

persino il Rodari dei *Piccoli vagabondi*[61]. Il protagonista dodicenne, Riccio Tumarrano, risale dalla Sicilia al Monte Bianco per ricongiungersi con suo padre, impegnato nel cantiere del traforo che collegherà l'Italia alla Francia: il tragitto dal Sud al Nord segue il percorso compiuto dagli esuli napoletani nell'Ottocento, così come da antifascisti ed esercito alleato dal 1943 al '45 e dalla manodopera meridionale negli anni del boom economico[62]. Lungo la strada Riccio incontra personaggi di tutti i tempi, effettivamente vissuti o frutto d'immaginazione, che hanno partecipato a vario titolo alla storia del Paese. L'elenco è davvero lungo: si tratta di Verga, Pirandello, Padula, Pulcinella, Annibale, dei contadini del Sacramento raccontati da Francesco Jovine, di Mussolini, di Michelangelo, dei briganti di Antonio Gasparoni, del leopardo Caramella e del lupo di Gubbio, di Burchiello, Savonarola, Cennini, Machiavelli, di Dante o del suo fantasma, dei fratelli Cervi, di Ruzante, Galilei, d'Annunzio, dei partigiani delle Langhe, di Beato Cottolengo, di Gramsci e, infine, di Gobetti. Ogni incontro è giocato, come spesso accade nell'opera di Arpino, sull'indistinzione tra realtà e sogno, sfociando il più delle volte in una visione ubiqua, fatta di inquietudine e di contraddizione[63]. Ma, ai fini del discorso che si sta portando avanti in queste pagine, è ancor più significativo il rapporto fra storia e natura, tra uomo e animale. Le vicende di Riccio non intendono forzare la somiglianza tra fattori contrapposti perché individuano la naturale affinità da un

[61] A margine si segnala come il titolo dell'opera di Arpino faccia esplicitamente riferimento alle *Mille e una notte*.

[62] All'opera uscita nel 1960 fa seguito, nel '66, sempre per Einaudi, *L'assalto al treno ed altre storie* che, come recita la quarta di copertina, è una raccolta «di buffe avventure, di personaggi davvero unici»: tra gli altri, un ragazzo con un canarino al posto del cuore, un verme che deve prendere coscienza di se stesso, un boscaiolo con due lepri come piedi e persino alcuni operai incapaci di controllare le proprie mani. Altre storie fantastiche sono raccolte in *Un'arca per Noè* (del 1978) e in *Zio computer* (1981), nelle quali Arpino si misura con alcuni classici della letteratura per l'infanzia, rovesciandone le vicende: Cappuccetto Rosso diventa una brava massaia e Pinocchio, una volta ragazzo, vuole tornare burattino. Infine, in *Leonardo. Un genio si confessa* (1982) si immagina un dialogo tra Leonardo Da Vinci e un discepolo, nel corso del quale il maestro racconta una serie di episodi della propria vita e spiega in modo semplice alcune tecniche pittoriche. Su Arpino scrittore per ragazzi e ideatore di importanti collane per l'infanzia, si veda il recentissimo M. MASOERO, Le mille e una Italia *e non solo. Giovanni Arpino e la letteratura per l'infanzia*, in *Giovanni Arpino, un realista romantico*, Atti del convegno (Bra, 9-11 dic. 2017), a cura di F. Bailo, Cuneo, Araba Fenice, 2021, pp. 37-51.

[63] Sul carattere ubiquo della letteratura per l'infanzia si veda M. BERNARDI, *La libertà del romanzo: letteratura per l'infanzia e inquietudine del raccontare*, in *Letteratura per l'infanzia. Forme, temi e simboli del contemporaneo*, a cura di S. Barsotti e L. Cantatore, op. cit., pp. 305-24, in particolare le pp. 320-22.

universo all'altro dei comportamenti e delle pose. Riccio, come in un sogno o una favola, è sospeso tra i due fattori, così come tra gli odori di Roma, che sanno «di petrolio e limone, di patate arrosto e d'acqua spruzzata sui marciapiedi»[64], esempi quanto mai poetici, perché concreti, di quella sintesi di natura e società che Arpino descrive a più riprese, cercando di allontanarsi da astrazioni prive di senso. Ci si riferisce alle astrazioni di Mario Maria Capannelli, il sociologo che Riccio incontra sul treno e che incarna tutti i difetti di una disposizione marcatamente intellettualistica, priva di aderenza alla realtà e di spirito fattivo. Il modo in cui poesia e concretezza si sposano si coglie esemplarmente anche nel finale del capitolo in cui avviene l'incontro con Annibale: «Riccio raccolse il formaggio e imboccò il sentiero. Due volte si voltò sperando d'udire un richiamo, pronto a accorrere, e per due volte vide soltanto gli elefanti, sempre più lontani, in eterna ruota intorno alla macina»[65].

Per sottolineare ironicamente, quasi caricaturalmente, la sovrapposizione tra uomini e animali, Arpino identificherà in Benito Mussolini il futuro duce di un popolo di gatti indolenti e rassegnati e, più avanti, rappresenterà i militari nazisti come rospi verdi. Ciò a riprova del fatto che l'animalità non è necessariamente buona, così come l'umanità non del tutto cattiva. Le persone del popolo, nell'episodio che descrive l'incontro di Riccio con Gramsci, sono invece formiche: «"Sembrano formiche", osservò Riccio. "E sono formiche", rispose il professore. "Ma dimmi: che succederà quando tutte queste formiche metteranno la corazza e troveranno un accordo, e non cammineranno in tante direzioni diverse, ma tutte insieme?"»[66]. L'animalità serve spesso ad Arpino per mostrare con chiarezza i rapporti di potere che regolano la società: a metà del viaggio è il lupo di Gubbio a incarnare la cattiva coscienza degli uomini. Posto anch'esso al confine tra la dimensione animale e quella umana, il lupo parlante le dispone in termini di apparente inconciliabilità ma, di fatto, si pone come tramite ideale tra la cattiva coscienza degli uomini e l'insondabile

[64] G. ARPINO, *Le mille e una Italia* [1960], Milano, Longanesi, 1970, p. 70. Il volume è stato riproposto da Lindau nel 2011, in occasione del centocinquantesimo anniversario dell'Unità d'Italia con gli interventi a margine di Giovanni De Luna e Mariarosa Masoero.
[65] Ivi, p. 53.
[66] Ivi, p. 220.

inconscio animale: un animale, in ragione di ciò, è sempre un discorso sull'animale[67] e Riccio, durante il viaggio, "impara" a fare i conti con la propria animalità, facendone un processo di perpetuo apprendimento («Non voglio più smettere di imparare»[68], promette alla fine della storia), di continua adesione a una sorta di sensibilità intatta, a una verità animale appunto, che non può essere sottoposta a limiti né data per acquisita una volta per tutte. È proprio in virtù di questa nuova consapevolezza che l'Italia non ha più il carattere ambiguo, ma chiuso, della sirena verde «punteggiata di perle e lumini»[69] che appare agli occhi di Riccio all'inizio del suo viaggio. Alla fine del cammino, ha un carattere complesso, sì, ma tutto sommato aperto a chi, ammalato di "febbre della Verità" come Cristoforo Colombo, Giacomo Leopardi, Carlo Cattaneo, Gaetano Salvemini, Mazzini e Gobetti, è davvero disposto a cogliere e comprendere le voci, le favole, le storie che la percorrono. È spiegabile in questo senso il ricorso sistematico di Arpino alla similitudine e alla metafora animale ogni volta che voglia rendere individuabile un comportamento o una certa porzione di mondo. Se ne riportano alcuni esempi, tutti concentrati nel primo capitolo del romanzo:

Rocce puntute come unghie, rocce come sculture in bilico su altre piattaforme rocciose, rocce lisce come arance […].

a dodici anni le ossa sono come elastici, corde d'elastico che non patiscono niente. Un pesce si sentiva Riccio, un pesce guizzante di salute sopra e dentro la pelle […].

I capelli gli stavano raccolti sulle tempie come in un'ondata […]

a Riccio parve di vedere una specie di burattino, grande e vero come un uomo, ma tutto a scatti e mosse come se fosse tenuto insieme da chiodi e colla […].

ecco che ti appare l'Italia. La vedi? Sta sul mare come un pesce, un grande pesce, una sirena […].

Devi entrare nel tuo viaggio come una lucciola entra nella notte: il suo lume è minuscolo ma può bastare per la notte intera […].

[67] Cfr. F. CIMATTI, *Sguardi animali*, op. cit., p. 22. Dello stesso Cimatti cfr. anche *Filosofia dell'animalità*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
[68] G. ARPINO, *Le mille e una Italia*, op. cit., p. 246.
[69] Ivi, p. 238.

uno strano brusio, che a Riccio era parso d'udire, come di milioni di foglie o di voci, non si sa se ridenti o piangenti […].

batteva l'onda di un mare dolce come il latte fresco[70].

L'animalità diventa così la chiave per rapportarsi alla realtà, per tradurre in parola qualcosa che sfugge da tutte le parti. Questo "parlato", molto familiare per i bambini, anticipa la realtà, ossia consente di iniziare a prendere coscienza di ciò che, oltre ogni apparenza, non somiglia all'umano, rendendo quantomeno nominabile quella differenza che ci sfugge, quella connessione che c'è, ma che è situata al di là della nostra comprensione, ma ancora al di qua dell'inconscio. È un punto di contatto col mondo e non può che essere animale. L'idea di contatto è legata a quella di permeabilità di cui si è detto in precedenza e che annulla la distinzione tra soggetto e oggetto, tra attività e passività. Dal punto di vista ecopedagogico è fondamentale che tale animalità, a un certo punto e in un certo qual modo, appaia. E dove può apparire se non nel luogo in cui non è attesa? L'inatteso, è già stato detto da Roland Barthes[71], può comparire nella fotografia o, magari, nel cinema, ovvero in luoghi in cui ci sarebbe la possibilità di «uno spazio elaborato inconsciamente»[72]. Il mondo e le cose si mostrerebbero in questo inconscio, come precisato da Benjamin e Lacan[73]. Ma non è forse vero che un altro dei luoghi in cui ciò può avvenire è proprio quello occupato dalla letteratura? Pongo questa domanda in termini retorici e di ipotesi perché ritengo che in questo stato sospeso tra vedere e sapere sia proprio la letteratura a svolgere un ruolo decisivo. Specialmente in considerazione della disposizione ecopedagogica che si sta discutendo in queste pagine, ritengo che la letteratura per l'infanzia possa svolgere un ruolo decisivo affinché il vivente sviluppi la capacità di sostare in quello spazio indeterminato e perturbante all'interno del quale «non ci si raccapezza»,

[70] Ivi, pp. 9-19.
[71] Cfr. R. BARTHES, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III* [1982], trad. it. di C. Benincasa, G. Bottiroli, G. P. Caprettini, D. De Agostini, L. Lonzi, G. Mariotti, Torino, Einaudi, 1985.
[72] W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1955], trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1966, p. 62.
[73] Cfr. J. LACAN, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicanalisi* [1964], a cura di A. Di Ciaccia, trad. it. di A. Succetti, Torino, Einaudi, 2003, *passim*.

avrebbe detto Freud, situato tra linguaggio (sapere) e immediatezza della vita (vedere)[74]. Passa da questo spazio la possibilità stessa di estendere il novero della coscienza ambientale e sociale ad ambiti che non siano esplicitamente legati a temi ecologici, ma all'interno dei quali sia riscontrabile una perfetta simmetria tra la prospettiva etico-pedagogica e la struttura testuale (vale a dire tanto sintattica e stilistica quanto semantica e logico-argomentativa), come nelle opere per ragazzi prese qui in considerazione.

Dispositivo pedagogico

Il discorso teorico dal quale ha preso le mosse la mia riflessione si è ristretto progressivamente intorno ai testi per l'infanzia studiati e termina con questo paragrafo che dedico ad alcuni rilievi finali di ordine più marcatamente linguistico. Tutte le caratteristiche tipiche delle opere di cui mi sono occupato, tanto quelle di tipo narrativo quanto quelle riconducibili a scelte stilistiche, rimandano a un universo dai confini indistinti, difficile da definire (atopico, si è detto in precedenza), ma preparato da costituenti solidi, ben precisi. D'Arzo, Lodi, Arpino (ma potrei citarne diversi altri), rifacendosi alla tradizione orale della fiaba, hanno compreso come alcuni elementi della lingua (pronomi personali, aggettivi dimostrativi, avverbi di luogo e di tempo) esprimano meglio le relazioni tra le cose, anche quando queste appaiono incerte. Ora, spesso il riferimento esatto lascia il posto alla fantasia del lettore-bambino che viene continuamente invitato (attraverso "allocuzioni" o effetti mimetici del parlato e, quindi, mediante la riduzione del tasso di letterarietà della scrittura) a confermare implicitamente la narrazione o a prenderne parte, anche quando si trova nell'impossibilità assoluta di farlo. Con apparati che ancorano il linguaggio al

[74] Cfr. F. CIMATTI, *Sguardi animali*, op. cit., pp. 38-39. Il riferimento a Freud è tratto, ovviamente, da S. FREUD, *Il perturbante* [1919], trad. it. di S. Daniele, in ID., *Opere*, vol. 9 (*L'Io, l'Es e altri scritti*), Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 77-118, cit. a p. 83. James Hillman, psicanalista statunitense di ascendenza junghiana, si è occupato dell'animale come presenza simbolica primordiale nell'ecologia psichica dell'uomo in tre saggi scritti fra il 1982 e il 1990 e poi raccolti in J. HILLMAN, *Presenze animali* [2008], trad. it. di A. Serra e D. Verzoni, Milano, Adelphi, 2016.

contesto spazio-temporale e ai protagonisti dell'atto comunicativo (con deittici o costrutti onomatopeici) e con la ripetizione a intervalli più o meno regolari di un frammento sintattico, di una parola o di un segmento discorsivo (a mo' di *Leitmotiv*), gli scrittori per l'infanzia raggiungono un tenore enunciativo in grado di espandere interiormente la facoltà visiva di chi narra nonché di sollecitare quella di chi legge, ossia allestiscono un dispositivo pedagogico vero e proprio. È un dispositivo che, da un lato, lega il linguaggio alla sua funzione esplicativa ma che, dall'altro, non si orienta quasi mai alla determinazione o alla troppo stretta aderenza, puntando invece alla complessità e al dubbio più che alla completezza, a un tempo-luogo indistinto e dilatato e, tuttavia, pieno di collegamenti con territori, persone, cose, atmosfere, emozioni; insomma, a un universo di interazioni all'interno del quale ciascuno è legato alla sorte dell'altro, che restituisce i rischi, le iniziative, gli imprevisti e che richiede una coscienza, che può dirsi "ecologica", delle derive e delle trasformazioni[75]. Si tratta di uno spazio scopertamente narrativo sia per temi sia per meccanismi enunciativi che, attraverso modi di vedere inconsueti ma anche con la modulazione della reticenza, allude a qualcos'altro, alla costruzione di un mondo stra-ordinario, sovrannaturale, il cui riferimento, però, consente al bambino di rapportarsi criticamente a quello vissuto, quotidiano, naturale, magari solitamente lasciato scivolare sotto la soglia dell'attenzione[76]. Si vede bene come, in linea con quanto sostenuto più volte dal nostro Rodari[77], l'immaginazione possa avere un posto nel processo educativo e nella costruzione delle basi della fascinazione letteraria, già a partire dal versante implicito ed evocativo che offre la lingua, in generale, così

[75] A margine, ma certamente essenziale è il riferimento all'"ecologia dell'azione" presente in E. MORIN, *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, op. cit., *passim*.

[76] Cfr. Y. MARTARI, *Per una semiotica della letteratura infantile*, op. cit., in particolare p. 133. Per quanto nessuna delle nostre credenze possa essere messa a repentaglio nell'universo delle fiabe, pure esse danno la stura, oltre la soglia dell'attenzione, alla moltiplicazione del fantasma evocato ogni volta che le si legge. A tal proposito, si veda la bellissima *Prefazione* di Mario Lavagetto a I. CALVINO, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Milano, Mondadori, 2000, V ed., in particolare le pp. XVI-XXI; nel concludere la sua *Prefazione* Lavagetto torna sulla questione: «Un mondo apparentemente chiuso si moltiplica in un numero infinito di mondi possibili: non c'è limite al numero delle fiabe che un lettore corrivo delle *Fiabe italiane* può scrivere o costruire. E una volta chiuso il libro, non resta se non lasciare che ricominci e produca altri testi» (ivi, p. XLVII).

[77] Cfr. G. RODARI, *Grammatica della fantasia*, op. cit., p. 6.

come le fiabe e i racconti per l'infanzia, attraverso l'uso specifico che ne fanno. Immaginazione che stimola l'adesione alla natura, la coincidenza libera delle scelte, scriveva Freire[78], facendo sì che non si riduca a mera aderenza.

Alessandro Gaudio

Parole-chiave: ecopedagogia, exotopia, letteratura per l'infanzia.

[78] Cfr. P. FREIRE, *La pedagogia degli oppressi*, op. cit., p. 187. Il concetto di libertà è al centro, com'è noto, della proposta educativa di Freire, come è facile desumere anche dal suo *L'educazione come pratica della libertà* (Milano, Mondadori, 1973), scritto nel 1967, dunque appena prima della *Pedagogia degli oppressi*, e strettamente correlato ad esso.

Variazioni bibliche nella poesia femminile del Novecento e oltre

«In poesia il sacro è donna», sostiene Alessandro Zaccuri[1], in occasione della pubblicazione dell'antologia *Mille anni di poesia religiosa in Italia*[2], evidenziando come continui a perdurare, fin dai tempi del "bisturi crociano", un pregiudizio acceso da parte della critica nei confronti della letteratura religiosa. Talvolta invisibili nei manuali scolastici e ingiustamente ignorati dalla critica che conta, a questi intellettuali sembra spesso non venir data altra possibilità di interpretazione se non quella dell'etichetta di "scrittori cattolici"[3]. Prendere in considerazione la produzione poetica nella sua dimensione spirituale, scevri da ogni preconcetto, anche fosse una sola parentesi all'interno di un percorso più ampio di uno scrittore, è sempre utile, perché permette di ricostruire un "tempo intero", di ripercorrere biografie gravide di senso e di valutare fino a che punto l'incontro con la Parola abbia fatto da cassa di risonanza nelle vicende dell'io lirico.

Che sia *venatio Dei* o *quaerere Deum*, ricerca del fondamento o fede nella vita, morte o eclissi dell'Altissimo, alcuni poeti non temono il confronto con il mistero, ponendosi all'ascolto di un "volto" che ha la forza dirompente di rivelare la pienezza del tempo, sia essa distanza o alterità, o semplicemente la rappresentazione del sé stesso più autentico. Afferma Luzi che «la poesia agisce secondo una sua necessaria

---

[1] Cfr. l'URL: https://www.avvenire.it/agora/pagine/sacr-f0191d7a046447559e5cd1114147383f.

[2] Cfr. D. MARCHESCHI, *Mille anni di poesia religiosa in Italia*, Bologna, EDB, 2017. Questa preziosa antologia va ad affiancarsi alla *Poesia religiosa italiana* allestita da F. Ulivi e M. Savini (Casale Monferrato, Piemme, 1994) e al più recente volume *Poesia religiosa del Novecento*, a cura di M. L. Doglio e C. Delcorno (Bologna, Il Mulino, 2016). Segnalo, infine, i contributi di N. De Giovanni sulla figura di *Maria nella letteratura d'Italia* e di *Cristo nella letteratura d'Italia* della Libreria Editrice Vaticana (rispettivamente 2009 e 2010).

[3] Sulla poetica religiosa del Novecento, cfr. M. UFFREDUZZI, *Poeti italiani di ispirazione cristiana del Novecento*, Genova, Sabatelli, 1979; B. FORTE, *Dio nel Novecento*, Brescia, Morcelliana, 1998; L. POZZOLI, *Immagini di Dio nel Novecento: Gesù, lo Spirito e il Padre nella letteratura contemporanea*, Milano, Paoline, 1999; E. BIANCHI, *Poesie di Dio. Itinerario spirituale nel Novecento italiano*, Torino, Einaudi, 1999.

dinamica, che è quella di distruggere la lettera per ripristinare ed espandere lo spirito»[4].

Il medesimo concetto è ripreso da Enzo Bianchi[5]: la poesia è il linguaggio che più di ogni altro sa esprimere la verità, il più adatto a fissare ciò che sfugge al tempo e all'intelletto, ciò che scorre nelle vene e nelle emozioni; la scrittura poetica è atto che avvicina al mistero, è «respiro orante» che colloca le parole tra cielo e terra, rende eterna un'epifania; è il "varco" che fa intendere la morte come qualcosa che non chiude mai definitivamente il conto con la vita. Ed è proprio ciò che la lirica novecentesca, osserva Langella, sa raccontare: «a differenza di quanto era accaduto nella lunga tradizione che va da Dante al Manzoni innografo, il mistero, il dogma, gli articoli del credo, i sacramenti, la mediazione istituzionale, il culto e le pratiche devote […] vi hanno una parte assolutamente marginale, resistono a patto di essere fortemente personalizzate»[6].

Maria Corti tratteggiò la sensibilità di Antonia Pozzi[7], che conobbe negli anni dell'università a Milano, con queste efficaci parole: «Il suo spirito faceva pensare a quelle piante di montagna che possono espandersi solo ai margini dei crepacci, sull'orlo degli abissi»[8]. Le poetesse approfondite in questa sede, spinte da tensione conoscitiva e angoscia creativa, sono pienamente autentiche nella loro condizione di ricerca[9] e condividono la tenacia di fiorire «ai margini dei crepacci» e «sull'orlo degli

---

[4] M. LUZI, *Esperienza poetica ed esperienza religiosa*, in *Enciclopedia delle religioni*, vol. IV, Firenze, Vallecchi, 1972, pp. 1675-76.

[5] Osserva Enzo Bianchi: «La *ricerca* del divino che attraversa la letteratura italiana in questo secolo, allora, è un *quaerere Deum* che ha mutato prospettiva, in cui lo sguardo non è più teso a un irraggiungibile cielo, bensì a quell'abisso che si è toccato e di cui si è forse raschiato il fondo. È in tale abisso che la santità di Dio ha preso dimora, anche nella testimonianza della poesia» (E. BIANCHI, *Poesie di Dio*, op. cit., p. XIV).

[6] G. Langella (a cura di), *Il nomade e il cielo. Un secolo di poesia religiosa*, in «Poesia», 186, 2004, p. 47.

[7] «La poesia – sosteneva Antonia Pozzi – ha questo compito sublime: di prendere tutto il dolore che ci spumeggia e ci rimbalza nell'anima e di placarlo, di trasfigurarlo nella suprema calma dell'arte, così come sfociano i fiumi nella celeste vastità del mare»: A. POZZI, *L'età delle parole è finita*, a cura di A. Cenni, O. Dino, Milano, Archinto, 2002, p. 127: lettera a Tullio Gadenz, Milano, 11 gennaio 1933.

[8] La citazione di Maria Corti è ripresa da G. DE MARCO, *Dal portico della morte alle* Parole *come vita*, in «Testo», a. XXI, n. 39, n. s., gennaio-giugno 2000, pp. 89-111.

[9] Il presente contributo nasce dall'idea di raggruppare le indagini effettuate per la stesura di alcune voci enciclopediche del *Dizionario biblico della letteratura italiana* (a cura di P. Frare, G. Frasso e G. Langella, Milano, ITL, 2018). L'opera, duecentosettanta voci e all'incirca centocinquanta redattori, mi ha visto impegnata nella stesura delle voci enciclopediche di alcune delle maggiori poetesse del Novecento: Elena Bono, Cristina Campo, Franca Grisoni, Margherita Guidacci, Alda Merini, Antonia Pozzi, Amelia Rosselli e

abissi», intesi anche come soglia, limite, pertugio, precipizio, ferita, *Spaltung*[10]. Sono testimoni che abitano lo scarto tra la grandezza divina e la miseria della condizione umana, voci costantemente in ascolto e in attesa, sensibilità capaci di porsi in dialogo e di scandalizzarsi di fronte all'amore[11]. Il Dio cercato e invocato è un Dio tangibile: sa comprendere il tormento di un'umanità ormai sfigurata e smarrita e trascina per tutti il legno pesante dell'esistenza dell'uomo moderno. È un Dio umile e, proprio perché offeso, umiliato e lacerato, sa camminare al fianco delle umane angosce. In altre parole, è il Verbo divenuto corpo, il cielo sbarcato sulla Terra, il fiato impastato con la carne. È in questa condizione di disorientamento, nella *peregrinatio*, nella vertigine del *manque à etre* che l'io lirico si apre alla ferita e, quindi, all'incontro: perché la poesia, per dirla ancora con Luzi, finisce un attimo prima della preghiera.

«Bello cadere, quando nervi e carne, voglion farsi anima»: Antonia Pozzi e il profondo sorso nel vivere

I versi di Antonia Pozzi (1912-1938) furono raccolti e pubblicati solo dopo il suicidio. Il diario poetico uscì postumo con il titolo *Parole*[12], ma la vera fortuna fu

---

Patrizia Valduga. Dopo pochi mesi, sono scaturite due importanti occasioni: un'intervista per la trasmissione TGR *Petrarca* (Rai3) con la giornalista Donatella Negri, registrata presso "Casa Merini" a Milano (puntata del 20 aprile 2019 disponibile su RaiPlay), e un intervento all'interno della manifestazione milanese di BookCity (*Letteratura senza Parola? Echi della Sacra Scrittura in opere e autori* con Marco Ballarini, Alessandro Zaccuri, Giuseppe Frasso e Stefania Segatori, moderatore Edoardo Buroni, Biblioteca Ambrosiana, Milano, 15 novembre 2019).

[10] La suggestione del termine viene da J. MOLTMANN, *Il Dio crocifisso. La croce di Cristo, fondamento e critica della teologia cristiana*, Brescia, Queriniana, 1973 (2013).

[11] Vengono in mente ancora una volta le affermazioni del Priore della Comunità di Bose, secondo il quale «la poesia è *Richtung*, "direzione", indicazione di libertà e di vita, perché il poeta è anzitutto un testimone della libertà radicale dell'uomo, dove radicale non significa assoluta, bensì dimorante nelle profondità più misteriose dell'intimo umano, nelle quali ha origine la capacità di pensare la vita e il suo opposto. Dove possono compiersi scelte più autentiche, ma anche insorgere i dubbi più insostenibili» (E. BIANCHI, *Introduzione*, in ID., *Poesie di Dio*, op. cit., pp. V-XVI).

[12] A. POZZI, *Tutte le opere*, a cura di A. Cenni, Milano, Garzanti, 2009. Si rimanda anche a: C. ANNONI, *Chiarismo e linea lombarda: "Parole" di Antonia Pozzi*, in ID., *Capitoli sul Novecento*, Milano, Vita e Pensiero, 1990, pp. 200-19; C. DOBNER, *All'altra riva, ai prati del sole: l'immaginario di Dio in Antonia Pozzi*, Genova-Milano, Marietti, 2008; G. BERNABÒ, *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, Milano, Àncora, 2012; M. VECCHIO, *Perché la poesia ha questo compito sublime. Antonia Pozzi. Otto studi*, Borgomanero (NO), Giuliano Ladolfi Editore, 2013.

sancita dall'edizione prefata da Montale[13]. La Pozzi attinse a piene mani al serbatoio dell'Antico Testamento e alla miniera sapienziale dei *Salmi*. Gli elementi naturali si caricano di evidenti connotazioni bibliche, come ad esempio l'immagine della montagna nelle liriche *Distacco dalle montagne* e *Alpe*. Quest'ultima riprende il motivo della vertigine e della caduta nel momento in cui si raggiunge il massimo dell'altezza; la poetessa, in occasione della sua prima scalata, scrisse il componimento *Dolomiti*, dal quale traspare il fascino per le vette e la solitudine dell'ascensione[14]:

Sulla parete strapiombante, ho scorto
una chiazza rossastra ed ho creduto
che fosse sangue: erano licheni
piatti ed innocui. Ma io ne ho tremato.
Eppure, folle lampo di tripudio
e saettante verità sarebbero
un volo e un urto ed un vermiglio spruzzo
di vero sangue. Sì, bello morire,
quando la nostra giovinezza arranca
su per la roccia, a conquistare l'alto.
Bello cadere, quando nervi e carne,
pazzi di forza, voglion farsi anima;
[…] allora bello
sopra un masso schiantarsi e luminosa,
certa vita la morte, se non mente
chi dice che qui Dio non è lontano. (Pp. 41-42)

La forza del soffio di vento e la fragilità dell'erba della lirica *Prati* rimandano a *Is* 37,27 e 2*Re* 19,26: «Forse la vita è davvero / quale la scopri nei giorni giovani: / un soffio eterno che cerca / di cielo in cielo / chissà che altezza. / Ma noi siamo come l'erba dei prati / che sente sopra sé passare il vento / e tutta canta nel vento / e sempre vive nel vento» (pp. 92-93). In *Preghiera* affiora la simbologia dell'acqua, fonte di vita in tutte le Scritture (*Sal* 42,2-3, *Gv* 4,10-14, *Ap* 21,6 e 22,17), rafforzata dal

[13] A. POZZI, *Parole: diario di poesia*, Milano, Mondadori, 1948. Il volume è disponibile *online* su Liber Liber e le citazioni nel testo sono tratte da questa edizione.
[14] Cfr. M. DALLA TORRE, *Antonia Pozzi e la montagna*, prefazione di O. Dino, Milano, Àncora, 2022.

ritornello «Signore, per tutto il mio pianto, / ridammi una stilla di Te / ch'io riviva» (pp. 101-102). In *Così sia* è evidente il riferimento all'episodio del pellegrino citato in 1*Re* 13,21-26 (pp. 138-39). Un aggancio ai Vangeli si evidenzia in *L'anticamera delle suore*, dove il rimando è alla parabola delle dieci vergini (*Mt* 25,13).

La ricerca della vetta e della luce (ricorsiva la presenza del colore oro) è nella poetessa una domanda ardente e inquieta, la ricerca mai statica di un senso vitale che possa calmare il turbamento interiore; un'ansia di infinito, una tensione ascensionale praticata attraverso l'alpinismo; una sete di bellezza e di autenticità, a caccia di un Dio che non è poi così lontano[15].

«Io vado dietro Colui che sempre cammina»: poesia e vocazione in Elena Bono

Tutta la vicenda personale e artistica di Elena Bono (1921-2014) nasce da una condizione personale d'interrogazione profonda della realtà e da un'intima religiosità[16]. È nel rapporto con il presente, ovvero l'attimo donato all'uomo, che la poetessa intraprende il proprio dialogo con il mistero della vita. Da questa consapevolezza nasce come ispirazione il verso posto ad esergo di tutta la sua produzione poetica, *Chiudere gli occhi e guardare*: è la discesa nella coscienza, l'ascesa verso il significato, dove riecheggia *Gv* 21,29. Il ritmo dei versi scorre con una musicalità sorprendente, rafforzata dalla tecnica iterativa; in *Sopra un pensiero di Cechov* il motivo del fluire del tempo è consolidato dal salmodico verso «passano i giorni» (*Salmi* 30 e 90). *Alzati Orfeo*[17] è una silloge che si compone di poesie annodate tra loro da un simbolismo di evidente derivazione biblica[18]. In *Tempo è*

[15] Cfr. T. ALTEA, *Antonia Pozzi: se Dio non è lontano*, disponibile *online* al seguente link: https://riviste.unimi.it/index.php/MdE/article/download/11239/10629.

[16] La raccolta *I galli notturni* inaugura la sua carriera e fissa già alcuni dei fulcri centrali della poetica della scrittrice ligure d'adozione: il motivo del tempo che passa; la poetica dello sguardo, strettamente correlata alla poetica dell'attimo; l'empatia con la natura; il ricordo e la memoria; la sacralità della parola. Cfr. E. BONO, *I galli notturni*, Milano, Garzanti, 1952. Si rimanda a E. BONO, *Poesie. Opera Omnia*, a cura di E. Gioanola, Recco, Le Mani, 2007 e alla recente antologia *Chiudere gli occhi e guardare. Cento poesie per cento anni*, scelta antologica e prefazione di S. Segatori, F. Marchitti e S. Guidi, Milano, Ares, 2021. Le citazioni nel testo sono tratte dal volume curato da Gioanola.

[17] E. BONO, *Alzati Orfeo*, Milano, Garzanti, 1958.

[18] Le poesie che più accusano riusi biblici sono *Gesù mio scrigno d'oro*, *Gesù stanco viandante*, *Il giovane*

venuto la storia del Figlio di Dio è capace di far avvertire le contraddizioni della società contemporanea:

Tempo è venuto
di vendere la veste
e comprare la spada.
Tempo di fare in pezzi
il proprio cuore
e darne parte a tutti
senza fine […]
È tempo di ferire
ogni vivo nel cuore
e che ognuno si scavi la sua piaga.
E più la piaga grida
più v'è Dio. (P. 252)

La silloge raggiunge gli esiti più alti nella sezione *Imitazione di Cristo*, che raccoglie composizioni di intensa religiosità, dove vengono rivissute le tappe salienti della Passione, con l'appendice della *dormitio Virginis* e dell'assunzione in cielo di Maria[19]. La presenza necessaria di Cristo è esplicitata nella lirica *Sopra un'imitazione di Cristo*: «Anima mia, dove vai, dove vai per gli altissimi monti?» / «Io vado dietro Colui che sempre cammina / e lascia tracce di sangue sopra le nevi» (p. 227). I sentimenti umani della solitudine e dello smarrimento appartengono anche al Figlio di Dio: «Piange col viso nella terra / lacrime e sangue. / Solo» (p. 230). Forte della personale devozione mariana, la poetessa dedica a Maria versi caratterizzati da uno sguardo a infrarossi, da una capacità percettiva di illuminare l'invisibile, di evocare dubbi, rimorsi e ferite della madre di tutti gli uomini e di tutte le madri: «Ed ora è come / quelle lontane notti / che sorridente / dubitosa / ella dormiva ed ascoltava / se dalla stanza accanto / la chiamasse il bambino» (p. 241).

Re viene dal monte dei cedri, *Lo schiavo negro è legato alla catena* e *Tempo è venuto*.

[19] Le liriche sono *La fine dell'ultima cena*, *Gesù entra nell'orto*, *Gesù nell'orto*, *E un angelo gli apparve dal cielo a confortarlo*, *Flagellazione e incoronazione*, *Maria Maddalena*, *Delirio e pianto di Maria*, *Corale all'alba di sabato santo*, *Cristo in Emmaus*, *Ecco già la fanciulla*, *Morte di Maria*, *Per l'assunzione di Maria*.

Il realismo autentico affiora nella simbologia cromatica (preminenza del rosso, colore del sacrificio totale[20]) e in alcune affermazioni dure e corporee, perché Cristo è sì un fatto storico, ma è soprattutto un fatto carnale[21]. I motivi portanti della religiosità boniana già vibravano *in nuce* nella sezione *Piccola via crucis di famiglia* (pp. 419-28), ricostruzione della propria genealogia privata, puntualmente costellata di riferimenti biblici. Nella sesta stazione la Bono si identifica con la Veronica per aver saputo riconoscere il volto «straziato e adorato»[22]. All'antico Testamento si rifanno le composizioni della sezione *Tre profeti* (*Ultimo salmo di David*, *Preghiera di Giona nella balena*, *Canto di Daniele*). In altre liriche, è lo stile stesso a ricordare le iterazioni tipiche della formulazione salmodica: così, ad esempio, in *Io brucio e non ho tregua nel mio ardore* (*Es* 3,2 e il «fuoco divorante» di *Is* 33,14) e in *L'anima mia ha sete* (*Salmo* 41). Il *Pianto del Cristo di Maidanek* appare come una dolorosa invocazione, e nell'anafora dell'autrice, «Volgi il viso Israele», rivive nell'immagine dell'agnello sacrificale la tragedia dello sterminio degli ebrei (p. 255).

Imponente è la frequentazione del sacro nella narrativa e nella drammaturgia[23], alle quali si accenna solamente, non essendo il genere letterario prescelto per il presente contributo. *Morte di Adamo*[24] è il testo dove è maggiormente accusata la presenza di personaggi, citazioni e istanze delle Scritture. Il volume reca l'epigrafe

[20] Cfr. A. SCIFFO, *Il cuore rosso, verde, oro*: *la lirica cardiaca di Elena Bono*, in L. Casella, D. Cerrato (a cura di), *"Le nevi del Fujiyama". La via della catarsi. Studi critici su Elena Bono*, Roma, Aracne, 2013, pp. 77-91.

[21] Così lo ritrae la poetessa nelle sue ultime ore di vita (si tratta della poesia *Gesù entra nell'orto*): «La carne è stanca. / Gli uomini non vegliano con me. / Voi grandi alberi / che sempre parlate col vento, / notturni uccelli / che non dormite, / notte che accogli nel grembo / tutte le cose / vegliate con me, / non mi lasciate. / Non lasciatemi solo col mio cuore» (E. BONO, *Alzati Orfeo*, op. cit., p. 118).

[22] La lirica più lunga della sezione è di fatto un mini-racconto; la scrittrice apre una parentesi sulla vita della Veronica, ne riporta i sentimenti più intimi, ne descrive meticolosamente la scena con un linguaggio che non risparmia le atrocità della situazione *in fieri*. Si sofferma, così come darà abilmente prova nei racconti evangelici, su un momento, su uno sguardo, su un'azione, capace di aprire una sincope dove è possibile respirare il mistero di ciò che accade («Rientrata in casa, lei svolge quel panno di lino e con sacro / terrore / vede quel volto continuare a versare lacrime e sangue», p. 422).

[23] La drammaturgia boniana riattualizza la tragica fine di Giovanni Battista nel dramma in tre atti *La testa del Profeta* (Milano, Garzanti, 1965) e la parabola del figliol prodigo in *Storia di un padre e di due figli. Sere in Emmaus* (Recco, Le Mani, 2008).

[24] E. BONO, *Morte di Adamo: racconti*, Milano, Garzanti, 1956. Si ricordano le più recenti riedizioni: E. BONO, *La moglie del Procuratore*, prefazione di A. Torno, postfazione di S. Segatori, Genova, Marietti, 2015; E. BONO, *Morte di Adamo e altri racconti*, prefazione di A. Banfi, postfazione di S. Segatori e F. Marchitti, Genova, Marietti, 2016.

Non la pace, ma la spada (*Mt* 10,34) e la rappresentazione dei personaggi segue il modello proposto dai quattro Vangeli. Il racconto eponimo, che apre la serie, è l'unico ispirato all'Antico Testamento. Negli altri sette, la Bono amplia aneddoti evangelici e narra le vicende di testimoni minori, sorta di corale di conoscenti indiretti di Gesù[25]. Su accorgimenti minimi, meno noti e meno citati nei testi biblici, la poetessa intesse una trama, perché è nel silenzio della Storia che si può annidare l'invenzione dell'autore, secondo la definizione manzoniana tanto cara all'autrice.

«La Bibbia mi è rimasta dentro»: valori civili e cristiani in Margherita Guidacci

Margherita Guidacci (1921-1992) è stata fortemente legata al cattolicesimo progressista fiorentino degli anni Cinquanta. Ha esordito con *La sabbia e l'Angelo*, che apre una serie di opere con titolo a binomio (*Paglia e polvere*, *Il vuoto e le forme*, *Brevi e lunghe*, *Il buio e lo splendore*). La poetessa ha così definito il proprio rapporto con le Sacre Scritture: «La Bibbia è stata per me una delle letture fondamentali, l'ho fatta molto presto nella mia giovinezza e mi è rimasta dentro»[26].

Nell'opera guidacciana sono molteplici i riferimenti biblici, spesso coniugati con gli avvenimenti del quotidiano e le istanze civili a lei contemporanee (il *golpe*

[25] Questi i titoli dei racconti: *Morte di Adamo*, *Piccolo Abi*, *La figlia di Giairo*, *La suocera di Pietro*, *Il centurione*, *La moglie del Procuratore*, *Guardia al sepolcro*, *Una lettera dalla Giudea*. *La moglie del Procuratore*, incentrato sul tormento interiore di Claudia Serena Procula, moglie di Ponzio Pilato, è il *plot* più lungo e complesso del capolavoro boniano. L'autrice allude al celebre sogno di Claudia e al messaggio che mandò al marito chiedendogli di non condannare a morte il Nazareno (*Mt* 27,19). L'evolversi di quel sogno è oggetto di confronto, in una notte romana stranamente innevata, tra la vedova di Pilato e Seneca. In un dialogo delicato e intimo, ma inevitabilmente tormentato, la domanda *Quid est veritas?* («c'è stata semplicemente una domanda lasciata in eredità», dice Claudia) è ripetuta come un ritornello, nitido e martellante, acuto ma sempre uguale, un «tarlo salutare che sbriciola dall'interno le grandi impalcature, le torri di Babele e gli intrighi dei politicanti che – ancora oggi – attraversano la storia» (G. MEIATTINI, *La discrezione di Dio in un libro di Elena Bono*, in ID., *La discrezione di Dio. Spunti dal Novecento letterario*, Noci, La Scala, 2011, pp. 132-64).

[26] M. GUIDACCI, *Prose e interviste*, a cura di I. Rabatti, Pistoia, C.R.T., 1999, pp. 126-31. Le citazioni nel testo sono tratte da M. GUIDACCI, *Le poesie*, a cura di M. Del Serra, Firenze, Le Lettere, 2010. Di seguito, la bibliografia visionata per la presente ricerca: M. PIERACCI HARWELL, *L'opera di Margherita Guidacci*, in EAD., *Un cristiano senza Chiesa e altri saggi*, Roma, Studium, 1991, pp. 151-96; G. MAZZANTI, *Tra pienezza e declino. L'esperienza poetica e religiosa di Margherita Guidacci*, in G. Ladolfi, M. Merlin (a cura di), *Il sacro nella poesia contemporanea*, Novara, Interlinea, 2000, pp. 91-100; M. DEL SERRA, *Le foglie della Sibilla. Scritti su Margherita Guidacci*, Roma, Studium, 2005; AA.VV., *M. Guidacci. Preghiere per la notte dell'anima*, Panzano in Chianti, Edizioni Feeria – Comunità di San Leolino, 2019.

militare in Cile e i *desaparecidos* o l'attentato terroristico del 2 agosto 1980 a Bologna). La dimensione più profonda è quella che nasce dall'esperienza religiosa intima e soggettiva, «sempre concentrata in una voce che le "ditta dentro" e ch'essa non ha mai imparato a disattendere»[27]. Il motivo ossessivo della morte, dovuto alla scomparsa precoce del padre, e la partecipazione puntuale alle cerimonie religiose, in particolare quelle quaresimali, affiorano nei rimandi apocalittici e profetici, così come nel riuso simbolico delle immagini del cammino e della peregrinazione (l'*homo viator* classico e cristiano), messi in scena attraverso palesi elementi creaturali (l'acqua, la fiamma, il grido, il legno, la zolla, i solchi) come nella raccolta *Giorno dei Santi* («l'eternità delle tue acque / contiene il nostro tempo e l'oltrepassa», pp. 89-92). *Morte del ricco* è un oratorio ispirato alla celebre parabola del ricco Epulone e del povero Lazzaro (*Lc* 16,19-31): qui, come in altre liriche, la poetessa assume lo sguardo del più debole; l'ispirazione è al contempo evangelica e civile[28]. Tratti distintivi della poetica della Guidacci sono le meditazioni corali; il "Tu" allocutorio tipico del sermone profetico; il tema della risurrezione dei morti (titolo biblico ma anche elotiano); le iterazioni enfatiche (ad esempio, il racconto-testimonianza introdotto da «io vidi») che si modulano attorno a due motivi di evidente matrice sacra: l'acqua, intesa come fonte, sete dell'uomo o acqua del diluvio; e il sale con riferimento a Lot (*Il sale*) o all'elemento evangelico sapiente (*A Pàdraig*). In *Canto dei prigionieri polacchi* la poetessa ripropone la *lamentatio* dei *Salmi*; l'angelo annunciatore della liberazione appare nel finale della raccolta *Il Buio e lo splendore* (*Giustizia e clemenza del dio*); in *All'ipotetico lettore* l'inquietudine e l'abisso non rappresentano la lontananza da Dio, bensì l'ansia di ritornare a Lui:

Ho messo la mia anima fra le tue mani.
Curvale a nido. Essa non vuole altro
che riposare in te.

[27] I. ALIGHIERO CHIUSANO, *L'umile anticonformismo*, in «L'Osservatore Romano», 19 ottobre 1986.
[28] Si rimanda a G. LANGELLA, *Margherita Guidacci: poesia come profezia*, disponibile *online* all'URL: https://it.pearson.com/aree-disciplinari/italiano/approfondimenti-disciplinari/margherita-guidacci-poesia-come-profezia.html.

Ma schiudile se un giorno
la sentirai fuggire. Fa' che siano
allora come foglie e come vento,
assecondando il suo volo.
E sappi che l'affetto nell'addio
non è minore che nell'incontro. Rimane
uguale e sarà eterno. Ma diverse
sono talvolta le vie da percorrere
in obbedienza al destino. (P. 491)

Nell'introduzione al poemetto civile-religioso *L'orologio di Bologna*, la Guidacci riferisce di aver seguito il modello dell'Uffizio delle Tenebre e rivela le fonti bibliche ispiratrici: le *Lamentazioni* e l'Orazione del profeta Geremia in *Oratio Prophetae sine nomine*; l'immagine di Cristo nell'Orto degli Ulivi e quella del «servo sofferente di Dio» (*Is* 53); l'episodio di Caino e Abele (*Gen* 4,1-15). Il motivo del primo fratricidio è riproposto come prima stazione della *Via Crucis dell'Umanità*. La raccolta, commissionata alla poetessa da padre Massimiliano Rosito, è un'alternanza di voci tragiche e di speranza (Kolbe, Gandhi, M. L. King, Kennedy) e ripercorre alcune delle stragi più cruente della storia dell'uomo: da Erode alla bomba atomica, non dimenticando i genocidi degli Incas, degli Indios e degli ebrei. A chiusura delle quattordici stazioni, ve ne è una aggiuntiva dedicata alla resurrezione di Cristo, l'unico che «morendo ha distrutto la morte» (p. 375).

«Fra pietra e pietra corre un filo di sangue»: il colloquio con l'Assente nell'interiorità redenta di Cristina Campo

L'ispirazione di Cristina Campo (1923-1977), pseudonimo di Vittoria Guerrini, affonda in radici classiche e bibliche e si nutre di segni, di simboli e di una quotidiana «liturgia del gesto». L'esperienza in prima persona della malattia (difetto cardiaco) ne segnò profondamente l'*iter* poetico e spirituale: l'amore per la vita includeva inevitabilmente per lei anche il patire e l'agonia. È nella pratica e nella poetica della traduzione che la poetessa allena il corpo a corpo con la parola, *mot à mot*, in

un'affinità costante con gli autori tradotti che influenzarono non poco la sua produzione lirica (Simone Weil, John Donne, Hofmannsthal, Herbert, Juan de la Cruz e l'amato Thomas Eliot). Un realismo figurale, uno stile nudo, una parola caricata al massimo del suo significato: «ci occorre sempre un simbolo concreto per afferrare un'idea come si afferra un pezzo di pane – ma non è mai il simbolo che potremmo supporre, quello calzante e perfetto – ma un'altra cosa che *indica obliquamente*, a una cert'ora propizia», scrive la Campo in una lettera del 25 luglio 1956[29].

È nella sezione *Poesie sparse* di *La Tigre Assenza* che è possibile rinvenire riferimenti plurimi alle scritture. Nell'*Elegia di Portland Road*, la poetessa rievoca il roveto ardente dell'*Esodo*, tra i simboli più potenti ed enigmatici della manifestazione di Dio agli uomini, la fiamma che brucia ma non si riduce a cenere:

[…] Io vado sotto le nubi, tra ciliegi
così leggeri che già sono quasi assenti.
Che cosa non è quasi assente tranne me,
da così poco morta, fiamma libera?

(E al centro del roveto riavvampano i vivi
nel riso, nello splendore, come tu li ricordi
come tu ancora li implori) (P. 40)

L'immagine torna anche in *Missa Romana*, dove è il calice stesso a diventare rovente, perché «il Calvario teologale penetra nel roveto crepitante dei millenni» e i rimandi si fanno più fitti: le sacre piaghe, le palme trapassate, la radice di Jesse, la pietra angolare, i serpenti, il pasto mortale. Ma ardente nella poetica campiana è soprattutto il dialogo costante con Dio, caratterizzato da domande angosciose e

[29] C. CAMPO, *La Tigre Assenza*, Milano, Adelphi, 1991, p. 284. Tutte le citazioni nel testo sono tratte da questa edizione. Il titolo di questa sezione richiama il corposo e prezioso volume dedicato alla poetessa edito dalla Comunità di San Leolino (AA.VV., *Cristina Campo. La via dell'interiorità redenta*, Panzano in Chianti, Edizioni Feeria, 2012). Si vedano anche: M. FARNETTI, *Cristina Campo*, Ferrara, Tufani, 1996; C. DE STEFANO, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002; M. PIERACCI HARWELL, *Cristina Campo e i suoi amici*, Roma, Studium, 2005; M. MARASSO, *In bianca maglia di ortiche. Per un ritratto di Cristina Campo*, Milano, Marietti, 2010; G. SCARCA, *Nell'oro e nell'azzurro. Poesia della liturgia in Cristina Campo*, Milano, Àncora, 2010.

radicali, interrogativi necessari per accedere al mistero. Nel testo eponimo della *Tigre Assenza*, l'io orante ricalca la modulazione salmodica di invocazione, sia grido che canto, dove il *topos* dell'assenza e della memoria dei genitori è reso con l'insolita personificazione di una tigre. Quello della Campo è un credere fermo alla parola, che tramuta «il sangue in lacrime» (p. 22). Le liriche sono disseminate di rimandi biblici: il vitello grasso, la lirica *Emmaus*, la piscina di Siloe, la via di Damasco, il «Calice che non è dato durante i cinquanta giorni», il monte Tabor, l'igùmeno Isacco, Ireneo e la Divina Veronica (pp. 28-53). Il binomio sangue-acqua è una delle costanti della poetica campiana. Nella Bibbia il sangue è vita (*Lev* 17,11) e il sangue di Cristo «è più eloquente di quello di Abele» (*Eb* 12,24) perché annuncia la venuta di Dio, sorgente inesauribile di nuova vita:

Poiché dove tu passi è Samarcanda,
e sciolgono i silenzi tappeti di respiri,
consumano i grani dell'ansia –

e attento: fra pietra e pietra corre un filo di sangue,
là dove giunge il tuo piede. (P. 26)

Ora è sparsa l'acqua della vita
e tutta la lunga scala
è da ricominciare.

T'ho barattato, amore, con parole.
Buio miele che odori
dentro diafani vasi
sotto mille e seicento anni di lava –

ti riconoscerò dall'immortale
silenzio. (P. 27)

In *Ràdonitza* la Campo rievoca con un linguaggio fortemente cromatico la Passione di Cristo e la memoria eterna della Pasqua. Negli ultimi anni la poetessa si dedicò allo studio dei mistici e della tradizione liturgica del cristianesimo, cattolico

romano e orientale. La lirica *Diario bizantino* è intrisa di riferimenti ai riti della Chiesa cristiana d'Oriente, nello specifico la bizantina-slava. Dalla Weil aveva ripreso la forza dei silenzi, quel movimento di canto gregoriano ritmato da profonde pause e laceranti riprese. È negli interstizi di quei silenzi, negli «altari vuoti», nelle assenze che la Campo rinnova il proprio canto di addio (un addio che mai si compie in maniera definitiva secondo la Resurrezione) che si fa preghiera e rende immortale la relazione («Tu, Assente che bisogna amare… / termine che ci sfuggi e che c'insegui», p. 32). La ricerca continua del fondamento trasfigura l'assenza in presenza significativa; l'incontro ferisce e testimonia una presenza viva, salda una relazione che si manifesta attraverso i simboli eucaristici: «O Coppa dei Misteri che bolle e non trabocca, / come il tuo sangue» (p. 50). In *Sindbad* è biblica la certezza della venuta della mezzanotte (*Mt* 25,6), mentre, in epigrafe al saggio *Attenzione e poesia*, la poetessa cita il *Vangelo di Filippo*: «La verità non può venire al mondo nuda anzi è venuta nei simboli e nelle figure»[30].

«Jesù che gridi. Jesù che scrivi»: variazioni bibliche nella poetica di Amelia Rosselli

Poetessa e notoriamente figlia dello storico e politico antifascista Carlo Rosselli, Amelia Rosselli (1930-1996) ebbe una formazione cosmopolita e plurilingue che la avvicinò alle esperienze europee (poesia anglosassone e surrealismo francese). Ebrea per parte di padre, cristiana e buddista per parte di madre, in lei convivono molte lingue e molte religioni. Gli studi musicali contribuirono a caratterizzare la sua scrittura, prosodicamente composta e ritmata su parole-contenitore che racchiudono sentimenti di vuoto, un *manque-à-être* che denota una profonda ricerca della parola perspicua e pregnante.

Nella raccolta *Libellula. Panegirico della Libertà*, il nome di Gesù è invocato in una supplica dolente e qui, come altrove, la poetessa si mette in dialogo con

[30] C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 165.

l'esistenza stessa: «Ed io non so cosa cerco […] Sento / gli angioli chiamarmi alla pietà, al suo lato / destro, dolce, rotta, stanca […] Jesù che gridi. Jesù /che scrivi. Jesù che maledici»[31]. In *Variazioni Belliche* (1964) il procedimento anaforico e iterativo di alcuni passi ricorda l'incedere salmodico, e si riscontrano alcune allusioni cristologiche («spine mortali», «ultimo sospiro», «veste di Sposo», «Unica Cena») e alla città di Gerusalemme («città vuota, città piena, città che blandisci i dolori»). Il rapporto rosselliano con Cristo è vissuto al di fuori di ogni ortodossia cattolica. La religiosità della poetessa si colloca nella dimensione della solitudine, in particolare in quella del Redentore che ha sofferto la Passione: «Il Cristo trainava (sotto della sua ombrella) (la sua croce) un / informe materiale […] Il Cristo deformava il mondo in mille maniere, catacombe delle lacrime […] le tue dita sporcate di terriccio» (p. 117). La condizione esistenziale si manifesta come una continua ricerca di «un alfabeto che non trovo», invoca un Dio che esca dalle sue mura di cinta, un contatto che vada oltre il risveglio mattutino (cfr. p. 101). Così anche in *Documento*, dove i sentimenti oscillano tra la confidenza e il dubbio: «Ho vinto solo il vizio / di strapparmi la fede / a contatto con il mio regno di improvvise / somministrazioni di dubbi / il mio senso di continuità a singhiozzo» (p. 338).

Nella poetica della Rosselli vi è una continua intertestualità, una dialettica tra testo citante e testo alluso. In *Serie ospedaliera* il Calvario è riproposto nella descrizione di «*[settanta pezzenti e una camicia che si rompeva]*», mentre le «serpi che correggono / quest'idillio nascente» rimandano all'Eden. Il dialogo con il Cristo della Passione si fa diretto e sfacciato nella lirica *Il Cristo (Pasqua 1971)*: «Perché morendo ci fai venir a festa? Semmai / era l'altro lato che andava premiato / e tu non rifiutasti quel cibo acerbo / *vinaigre* di festa e botte sulle spalle» (p. 493). In *Diario in tre lingue*, infine, è possibile scorgere nella deformazione di alcuni nomi propri dei riferimenti all'onomastica biblica: «Marionlot» o Zio Nello trasformato in «sionel»[32].

[31] A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2012, p. 206. Le citazioni nel testo sono tratte da questa edizione.

[32] Per un approfondimento sulla vasta e intensa produzione poetica rosselliana, si rimanda a: A. BALDACCI, *Amelia Rosselli*, Roma-Bari, Laterza, 2007; E. TANDELLO, *Amelia Rosselli: la fanciulla e l'infinito*, Roma, Donzelli, 2007; F. CARBOGNIN, *Le armoniose dissonanze. «Spazio metrico» e intertestualità nella poesia di*

«Io che l'ho seguito senza mai parlare»: Alda Merini discepola dell'attesa e del pianto

Poetessa dalla forte e intensa personalità, oscillante tra una carnalità tutta terrena e una tensione costante verso l'Assoluto, Alda Merini (1931-2009) ha guardato alle Sacre Scritture, lettura praticata con piacere e regolarità, come a un pozzo inesauribile di sapienza. Segnata profondamente dall'esperienza dell'internamento, la poetessa dei Navigli riunisce nella *Terra Santa* quaranta liriche intorno al tema del manicomio, che associa metaforicamente alla Terra Santa (per cui, ad esempio, le mura dell'ospedale psichiatrico evocano quelle di Gerico) e, in particolare, all'esodo del popolo eletto. La raccolta è costruita su un sistema preciso di confronti tra l'esperienza dei malati e quella degli ebrei in cammino nel deserto. La fitta rete di rimandi contempla, fra l'altro, il monte Sinai (od Oreb) e il fiume Giordano, il profeta Giona, la schiavitù in Egitto (*Es* 3,1-22), le tavole dei dieci comandamenti (*Es* 19; 20,1-21), Aronne consolatore e guida del popolo; né mancano proiezioni evangeliche al miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci, alla parabola della zizzania (*Mt* 13,24-30) e alla crocefissione, adombrata nella pratica costrittiva dell'elettrochoc. Anche dal punto di vista metrico, la raccolta riprende alcuni stilemi tipici del dettato biblico: la lingua realistica e piana, la carica analogica, il ritmo percussivo, la forte presenza di procedimenti iterativi e anaforici, l'uso del parallelismo dei membri che rievocano lo stile orale della scrittura biblica[33].

Nella trilogia *Corpo d'amore. Un incontro con Gesù*, *Magnificat. Un incontro con Maria* e *Poema della croce*, riunita ora nel volume *Mistica d'amore*[34], le Scritture e segnatamente i Vangeli vengono ampiamente rivisitati dallo sguardo passionale della poetessa. Il dialogo, a tratti dolce a tratti sofferto, con Cristo sorregge

---

Amelia Rosselli, Bologna, Gedit, 2008; C. Verbaro (a cura di), "*Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo". Per Amelia Rosselli*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008; L. BARILE, *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, Pisa, Pacini, 2015; S. GIOVANNUZZI, *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, Novara, Interlinea, 2016.

[33] Si rimanda a S. ASSENZA, *Alda Merini. E la carne si fece canto*, in BLI, vol. II, pp. 453-69 e A. COLONNELLO, *Alda Merini la Poetessa dei Navigli*, Milano, Meravigli Edizioni, 2014.

[34] Cfr. A. MERINI, *Corpo d'amore*, Milano, Frassinelli, 2001; A. MERINI, *Mistica d'amore*, Milano, Frassinelli, 2009, p. 17; A. MERINI, *Poema della croce*, Milano, Frassinelli, 2004, p. 55. Le citazioni nel testo sono tratte da queste edizioni.

la prima raccolta («Io che l'ho seguito senza mai parlare / e sono diventata una discepola dell'attesa del pianto, / io ti posso parlare di Lui», p. 5), dove già si insiste sul motivo del sacrificio di Cristo. *Corpo d'amore* raccoglie i versi di un'innamorata alla ricerca del proprio amato, «un disegno astratto / uno che vola come un aquilone / uno che manda manciate di sale» (p. 9), riconducibile a *Ct* 4, 16. Il volto di Dio, ispirandosi al *Salmo* 27, è costantemente cercato e si rivela in quello «sudato», «battuto», «vilipeso» di un trentenne crocifisso, «volto spento che suda sangue e preghiere» su di un legno «che ha messo radici in tutto il mondo» (*Mistica d'amore*, p. 220).

A unire la prima e l'ultima raccolta è specialmente il Vangelo di Giovanni. Gesù è «corpo» d'amore e il verbo "mangiare" sottolinea appunto che Dio è carne e che si giunge al mistero passando per il corpo: «la mia carne flagellata / diventerà un boccone per coloro / che hanno fame e sete di giustizia» (p. 224). Dio si è reso visibile; è stato visto, udito, «gustato» (*Eb* 6,5). In entrambe le sillogi, la Merini tratteggia, anche con la velocità di un verso, altre figure-chiave dei Vangeli (la Veronica, Pietro, Giuda). Ripresa quasi fedelmente anche l'immagine giovannea (19,26) delle figure che stanno ai piedi della croce: «Ti lascio Giovanni, Maria, / sarà il tuo figlio prediletto» (p. 224). La poetessa ripercorre tutti gli eventi salienti della vita di Cristo: dall'annunciazione alla visitazione; dall'infanzia all'adolescenza, sempre accostate alla tenerezza di Maria e Giuseppe («Era il mistero di quella casa / dove entravano clamorosamente il sole / la felicità e la sacra divina pazienza», p. 174); dal Battista, insidiato da Erodiade, ai dodici apostoli, fino alle ultime angosciose ore: «E piansi nell'orto del Getsemani tutta la passione della mia carne. Piansi lacrime e sangue sul genere umano» (p. 181).

Ma il filo conduttore che annoda tutte le meditazioni d'ispirazione religiosa della Merini è senza dubbio la figura di Maria, descritta nel *Magnificat* in tutta la sua umana fragilità di fronte al mistero. Maria è testimone obbediente del disegno di Dio, sa che quel Figlio non le appartiene, così come narrato da Luca nell'episodio di Gesù dodicenne al Tempio (nella Merini l'episodio è ricordato da Gesù stesso). La

fanciulla scelta da Dio è la coprotagonista del mistero dell'incarnazione, è il sogno di Dio («e sei stata anche il sogno di un grande poeta, perché Dio, quando si è addormentato, ha sognato Maria», p. 120). La voce della Vergine si fa protagonista e la poetessa attua così un rovesciamento delle parti rispetto a *Lc* 1,51-54: «Io sono colei / che sconfiggerà la superbia, / l'ingiustizia […] Dio ha mandato me / come un agnello, / come manderà mio Figlio» (p. 80). È grazie al "sì" dell'*ancilla Domini* che si realizza il "sì" della croce. Il *fiat* di Maria, «piedistallo della croce», sancisce la morte del Salvatore: «E Maria disse il suo sì / e non capì che stava baciando / la bocca della morte» (p. 102). Sarà la croce a riunire i due prescelti dal Signore: «Madre e Figlio completamente sconosciuti a se stessi vennero in quel momento partoriti nell'alveo del Creatore» (*Poema della croce*, p. 104). Quella della Merini è una croce tutta materna e il dittico Cristo-Vergine è la chiave di lettura di tutta la sua poetica. Nell'ultimo volume della trilogia, il sacrificio del novello Isacco sul palcoscenico del Golgota è ripresentato sul calco dei passi evangelici: «Ed ecco il teatro magnifico della crocifissione, / in cui Dio crocifigge il Figlio / e lo dimostra a tutti» (p. 88). Riaffiora così la testimonianza di *Gb* 19,26. Il corpo esulta, nonostante lo strazio della croce. Questo insegna Maria: «Egli è vivo, / è vivo, / lo grida la mia carne di madre […] Cristo non è mai nato, / Cristo non è mai morto» (*Magnificat*, pp. 90-91).

Si ricordano, infine, le opere *Tu sei Pietro*, raccolta d'amore non corrisposto, ricca di richiami evangelici nella prima sezione, e il *Cantico dei Vangeli* (2006), dove la Merini rappresenta alcune delle figure centrali della vita di Cristo (Maria, Pietro, Giovanni, la Maddalena, Giuda), attraverso liriche che assumono il carattere di commenti, di note a margine ai passi evangelici posti a fronte.

«I buchi dei chiodi freschi me li fai toccare?». La poesia di Franca Grisoni tra canto e preghiera

Franca Grisoni (1945), lettrice attenta delle Sacre Scritture, scrive poesie nel dialetto di Sirmione, lingua della semplicità e dell'immediatezza che contribuisce significativamente a creare piccoli sacrari domestici, dove si scorgono i segni cifrati di una misteriosa presenza. Il canzoniere grisoniano è la storia di un'anima in ascolto e «la poesia diventa la forma di una segreta preghiera»[35]. La sua poesia nasce dalla lettura profonda del Libro sacro, dagli interrogativi che ne scaturiscono, dalla condizione quotidiana di un'anima in cerca che, nel tema dell'assenza dell'Amato, ricorda i versi della Campo («grande è ciò che arriva / senza chiamarsi», p. 105).

Seppur inizialmente celati, si intravedono alcuni riferimenti biblici nel motivo del lago e della riva («C'è da attraversare / Senza vedere la sponda», p. 392), che va necessariamente oltrepassata se si vuole saziare l'ansia di conoscere (*Gs* 3,8 ed *Ez* 47,12). In *Ura* è evocata l'immagine del padrone che ritorna («Ma quando viene / il mio padrone a prendere tutto?», p. 189). Nel piccolo Eden della *Giardiniera*, la Grisoni muove da una personale tensione conoscitiva, ma va alla ricerca di un mistero superiore. La raccolta si apre con un rimando al *Cantico dei Cantici* (8,6), testo biblico che permea l'intera poetica grisoniana (soprattutto nel motivo della "chiamata", che si manifesta nell'utilizzo di un campo lessicale ben definito e ad esso collegato: il fiato, la voce, la bocca, il respiro)[36].

La conversione, nata dal dolore ma operata dalla poesia, è evidente nella raccolta *Fiat*, dove i versi rievocano il miracolo di Tabgha e il Venerdì santo. L'*ouverture* è affidata a Franco Loi («Ha un nome l'amore?») e la promessa della venuta anima la vigile attesa, mentre mani indaffarate si occupano di cose materiali (si avverte l'eco di *Lc* 10,38-42 e dell'episodio delle due sorelle di Lazzaro). Ma è in *Passiù* che la poetessa si pone davvero sotto la croce, ora nella figura di Maria di

[35] F. GRISONI, *Poesie*, Brescia, Morcelliana, 2009, p. 11. Le citazioni nel testo sono tratte da questa edizione.
[36] Si rimanda a: P. CARMIGNANI, *La poesia di Franca Grisoni. Appunti di lettura*, in «Humanitas», LXII, 4, 2007, pp. 781-89; A. BORGHESI, *La lingua del cuore di Franca Grisoni*, in «I Dieci Libri», a cura di A. Belardinelli, II, 2009, pp. 99-110; G. CANOBBIO, *La poesia di Franca Grisoni*, in *La letteratura e il sacro*, op. cit., pp. 281-88; G. LANGELLA, *La fiorita dei poeti teologi*, in «Polifemo», XI, 2011, pp. 483-514.

Magdala ora di Nicodemo ora del giovane ricco, e attinge alla fonte del Golgota come ispirazione per l'intero oratorio. La *via crucis* grisoniana si apre con la Vergine in attesa della nascita di Gesù, già consapevole della tragica fine e, quindi, compartecipe della sofferenza della croce. Ritroviamo anche Giuda, mentre riassapora il ricordo delle ceste: «Quante briciole di fame / ne faccio così tante… Mi ricordano le ceste / un giorno, sul lago: per quanti avevi abbondato… / perché Tu abbondi / Tu capace a dividere e a moltiplicare / e che buono quel giorno il tuo pane»[37]. In questa versione della Passione, accanto a Gesù non ci sono i due ladroni, ma un ladrone e una ladrona. L'esperienza della malattia, come accesso al mistero, e il dolore, come strumento conoscitivo, sono i motivi dell'*Ös*, dove ancora bruciano le piaghe del Figlio di Dio in croce: «i buchi dei chiodi freschi / me li fai toccare?»[38]. Di soggetto interamente cristologico e mariano sono, infine, le dodici liriche raccolte in *Crus d'amur*[39].

«Prendimi e mangiami: questo è il mio corpo»: eros e lutto nella poetica di Patrizia Valduga

Patrizia Valduga (1953) è tra le voci poetiche femminili più originali della poesia italiana contemporanea. Muovendosi dentro perimetri metrici ben definiti, che spaziano dalla quartina all'ottava, dal sonetto al madrigale, la sua musa si contraddistingue per il manierismo erotico-luttuoso e per il ricorso ossessivo alle forme chiuse della tradizione lirica[40]. I motivi biblici ripresi dalla Valduga riguardano

[37] F. GRISONI, *Passiù*, Brescia, L'Obliquo, 2008, p. 35.
[38] F. GRISONI, *L'ös*, Brescia, L'Obliquo, 2013, p. 60.
[39] F. GRISONI, *Croce d'amore: passione in versi ispirata dai capolavori del Romanino*, presentazione di G. Langella e nota di F. Larovere, Novara, Interlinea, 2016.
[40] Sull'opera della Valduga, cfr.: L. BALDACCI, *La parola immedicata*, in P. VALDUGA, *Medicamenta e altri medicamenta*, Torino, Einaudi, 1989, pp. V-VIII; A. ZORAT, *Il potere delle parole. Il desiderio e la morte nella poesia di Patrizia Valduga*, in EAD., *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi. Percorsi di analisi testuale*, Tesi di dottorato Université Paris IV Sorbonne-Università degli studi di Trieste, 2009, pp. 313-79; P. MONTORFANI, *Patrizia Valduga*, in Id. (a cura di), *Canone inverso. Anthology of Contemporary Italian Poetry*, Gradiva Publications, Stony Brook, 2014, pp. 305-306.

la figura di Cristo e la crocifissione[41]; la religiosità è sempre sensuale, carnale e costantemente sottesa.

Nella *Tentazione* la morte rappresenta una preziosa occasione per accedere a una dimensione di comunione con Dio. Compare un richiamo ai chiodi e alla corona di spine («e poi di vermi ti dipinge e spalma / li conficca come file di chiodi / tra spine e chiodi l'una e l'altra palma», p. 158). In *Medicamenta e altri medicamenta* la poetessa riporta celebri affermazioni di Gesù («In verità, in verità ti dico») e rielabora alcuni passaggi dell'Eucaristia («Mentre il tuo dio ti mangi e bevi vino»). Il richiamo all'ultima Cena è presente anche in *Quartine. Seconda centuria*: «Prendimi e mangiami: questo è il mio corpo. / Bevi tutto il mio sangue: sia il tuo vino» (p. 81). In *Donna di dolori* si riscontrano echi biblici nel gesto di lavarsi le mani, nel numero settantasette, nel «luogo detto cranio» (*Prima antologia*, p. 26). Il verso «Io sono l'uomo che… / non può restare» (p. 22) allude alla venuta del Dio fatto uomo. Ricorre, inoltre, il tema dell'eterna e vigile attesa, della «veglia di notte da venire» (p. 14). Nel *Carteggio* che accompagna la *Prima antologia* vengono nominati Judith e Oloferne, la cui vicenda è narrata nel libro di Giuditta, mentre in *Corsia degli incurabili* riecheggiano in apertura i primi versetti dell'*Ave Maria* e vi è un richiamo a Qoèlet («figli di vanità del tempo vano», p. 76). Si ricorda, infine, inserito in *Cento quartine*, il testo monologato *Erodiade*.

In *Requiem*, la Valduga si rivolge a Dio durante i giorni della malattia del padre affinché lo salvi. Le suppliche "gridate" nelle ottave XIV e XX rinviano al *Pater noster* e al *Salmo* 141: «Padre nostro liberalo dal male, / oh, fa' presto, liberalo dal male!» (p. 18). Nell'ottava XXIII, il verso «la morte, si vince con la vita…» rimanda alla Resurrezione (p. 27), mentre l'ottava XXVI si apre con l'invocazione «O cantico dei cantici, ti canto» (p. 30). Nel *Libro delle laudi*, la poetessa implora frequentemente Dio e il suo potere onnipotente di guarigione, attraverso distici

[41] Queste le opere indagate: P. VALDUGA, *La tentazione*, Milano, Crocetti, 1985; *Medicamenta e altri medicamenta*, op. cit.; *Donna di dolori*, Milano, Mondadori, 1991; *Cento quartine*, Torino, Einaudi, 1997; *Prima antologia*, Torino, Einaudi, 1998; *Quartine. Seconda centuria*, Torino, Einaudi, 2001; *Requiem*, Torino, Einaudi, 2002; *Libro delle laudi*, Torino, Einaudi, 2012. Tutte le citazioni nel testo sono tratte da queste edizioni.

intervallati da ampi spazi bianchi che ricordano il tono dei versetti salmistici («Signore della morte e della vita», «Signore di ogni tempo di ogni vita», «Mio Dio, mio Dio, Signore dell'amore», «oh Dio della pietà, mostra pietà», «Risòrgilo, Signore dei risorti»). I versi «Ma, Signore, ti prego: la Parola! / Di' la parola e lui sarà guarito» rimandano a *Mt* 8,5-9 (p. 20).

Stefania Segatori

Keywords: *Bible, Italian female poetry, literature and religion, sacred*

Imre Toth: creazione matematica, il cosmo e la libertà del soggetto

Il soggetto e la sua libertà

La recente pubblicazione bilingue italiano/inglese del volume di Imre Toth e Gaspare Polizzi *Il soggetto e la sua libertà. The subject and its freedom* (a cura di Fabio Gembillo, Messina, Armando Siciliano Editore, 2022) offre una testimonianza preziosa sulla vita e l'opera di Imre Toth (1921-2010), matematico e filosofo ebreo di fama internazionale, il cui centenario della nascita è stato celebrato con diverse iniziative[1]. Il volume ripropone l'intervista biografico-teorica di Polizzi a Toth, pubblicata inizialmente nel settembre 2004 sulla rivista «Iride». Nata da un incontro tenutosi il 29 settembre 2002 a Roma, l'intervista ha conosciuto una complessa gestazione, segnata da continue revisioni, come Polizzi racconta nella sua introduzione, prima che Toth si dichiarasse soddisfatto e desse il consenso alla stampa. L'infaticabile acribia di Toth era d'altronde ben nota: le sue rivoluzionarie ricerche sulle tracce nell'opera di Aristotele dell'esistenza di geometrie non-euclidee (se non addirittura *anti*-euclidee), la sua originalissima ricostruzione e interpretazione dell'irrazionale matematico in Platone sono fondate su una gigantesca e puntigliosa impalcatura di citazioni di fonti e commentari, che hanno aperto nuovi spazi per l'esame dei rapporti tra storia delle matematiche, logica e filosofia[2].

D'impronta inseparabilmente storica e teoretica, la vita intellettuale di Toth è stata tragicamente segnata dallo sterminio degli Ebrei in Europa nella prima metà del Novecento. In apertura dell'intervista Polizzi ricorda la drammatica esperienza della

[1] Segnalo in particolare il convegno internazionale *Omaggio a Imre Toth*, svoltosi presso l'Università degli studi di Messina il 2-3 febbraio 2022.

[2] Cfr. in particolare I. TOTH, *Aristotele e i fondamenti assiomatici della geometria. Prolegomeni alla comprensione dei frammenti non-euclidei nel «Corpus Aristotelicum» nel loro contesto matematico e filosofico*, introduzione di G. Reale, Milano, Vita e Pensiero, 1998; ID., *Lo schiavo di Menone: il lato del quadrato doppio, la sua misura non-misurabile, la sua ragione irrazionale: commentario a Platone, "Menone" 82 B-86 C*, presentazione di G. Reale, Milano, Vita e Pensiero, 1998; ID., *Platon et l'irrationel mathématique*, Paris, Édition de l'éclat, 2011; trad. it. *Le sorgenti speculative dell'irrazionale matematico nei dialoghi di Platone*, a cura di R. Romani e P. Pagli, Pisa, ETS, 2018.

prigionia e dei campi di concentramento a cui Toth è miracolosamente sopravvissuto (diversa fu la sorte toccata ai suoi genitori, ambedue deportati e uccisi ad Auschwitz) durante la Seconda guerra mondiale.

La sua famiglia, i Roth, di origine ebraica, era sfuggita nel 1919 al *pogrom* in Ungheria rifugiandosi a Szatmar (oggi Satu Mare), al confine con la Romania. La persecuzione antisemita aveva conosciuto vasta diffusione anche nell'Europa dell'Est: come ricorda Toth,

negli anni Venti, immediatamente dopo la prima guerra mondiale, in Ungheria furono emanate le prime leggi razziali della storia; per questo motivo vi fu una grande migrazione di matematici, di fisici, di psicologi e di scienziati ebrei in America (John von Neumann, Theodore von Kármán, Edward Teller, Leo Slizard, Eugene Wigner…), tra i fisici emigrati negli Stati Uniti ci sono ben sei o sette premi Nobel di origine ungherese. In Ungheria – come più tardi in Germania – la legislazione razzista si è dimostrata essere il più forte mezzo di contro-selezione spirituale: questi paesi si sono sbarazzati di colpo dei migliori uomini di scienza e di cultura[3].

Manifestazioni di disprezzo e di odio contro gli ebrei hanno continuamente segnato la nostra storia, ricorda Toth nel saggio *Être Juif – Après l'Olocauste*; esse furono veicolate da un gran numero di autori, inclusi alcuni tra i più eminenti scienziati e filosofi. E ciò non riguardò solo la Germania nazista e l'Italia fascista. Lo dimostra, tra gli altri, il caso del fisico ed epistemologo francese Pierre Duhem (1861-1916). Scrive Toth:

Tutti gli argomenti razzisti diretti contro «la fisica e la matematica ebraiche» da parte di una celebre letteratura scientifica del Terzo Reich, li si trova nel 1916 nella penna del celebre fisico ed epistemologo Pierre Duhem. Ma questa volta l'argomento è applicato alla *Science allemande*, titolo del suo libro tanto malvagio quanto stupido […]. Sostituite, nel libro di Duhem alla parola «tedesco» la parola «ebreo» ed otterrete i testi firmati da Premi Nobel, come Philipp Lenard e Johannes Stark, da grandi professori come Ludwig Bieberbach, Bruno Thüring e Hugo Dingler e tanti altri, infatti, Einstein, Minkowski ed il grande matematico che fu Carl Gustav Jakob Jacobi sono ritualmente citati come i protagonisti della fisica e della matematica ebraiche, «microbi virulenti d'un processo di decomposizione della scienza tedesca». Rileggendo questi testi – una montagna di lordure così oscene, che non oso riprodurle – mi sento invaso da un

[3] I. TOTH-G. POLIZZI *Il soggetto e la sua libertà. The subject and its freedom*, a cura di F. Gembillo, Messina, Armando Siciliano Editore, 2022, p. 27.

sentimento in cui alla repulsione si mescola la pietà: come sono potuti cadere così in basso, quei grandi uomini di scienza e lettere?[4]

Nel proprio T*estamento politico* (1924) Gottlob Frege, il padre della filosofia matematica contemporanea, espresse senza remore convinzioni razziste e antisemite.

Il pensiero di Frege – considerato come l'antesignano della filosofia analitica novecentesca, e celebrato come il più grande logico dopo Aristotele – è sottoposto da Toth a una serrata critica frontale in uno dei suoi più noti e polemici volumi, *La filosofia matematica di Frege*, che ha per sottotitolo l'inequivocabile *Una restaurazione filosofica e una controrivoluzione scientifica*[5]. Frege rappresenta per Toth l'emblema del rifiuto categorico delle geometrie non-euclidee, non «un semplice avvenimento aleatorio», ma al contrario «conseguenza necessaria di un intero sistema di pensiero»[6]. Il «genio logico» di Frege gli ha permesso di svelare i presupposti delle teorie di numeri irrazionali e dei fondamenti assiomatici della geometria, così come

l'incompatibilità di quest'avanzamento del pensiero matematico con i principi della logica classica che poi erano i suoi stessi principi. Ma furono soprattutto i suoi principi etici, il suo tradizionalismo intransigente […], nonché la sua fedeltà incrollabile ai principi metafisici dei tempi passati che lo determinarono ad opporsi fermamente a ciò che designava sarcasticamente con la formula "la matematica moderna", la quale, secondo le sue previsioni, avrebbe contaminato la scienza con quella malattia fatale che egli chiamò *morbus mathematicorum recens*[7].

[4] I. TOTH, *Être Juif – Après l'Olocauste*, in *La Shoah tra interpretazione e memoria*, a cura di P. Amodio, R. De Maio e G. Lissam, Napoli, Vivarium, 1998, disponibile anche a sé stante in edizione bilingue italiano-francese in I. TOTH, *Essere Ebreo – Dopo l'Olocausto*, a cura di B. M. D'Ippolito, Postilla di B. Romani, Fiesole, Edizioni Cadmo, 2002, pp. 35-37.

[5] *I. TOTH, La philosophie mathématique de Frege. Restauration philosophique et contre-révolution scientifique, in ID., Liberté et vérité. Pensée mathématique et spéculation philosophique, Paris–Tel Aviv, Éditions de l'eéclat, 2009, pp. 61-142; trad. it. di T. Orlando, La filosofia matematica di Frege. Una restaurazione filosofica e una controrivoluzione scientifica, Macerata, Quodlibet, 2015.*

[6] Ivi, p. 11.

[7] Ivi, p. 10.

Il rifiuto di Frege fece epoca nei primi due decenni del Novecento, proprio mentre veniva elaborandosi la teoria einsteiniana della relatività, che avrebbe rimesso in discussione i rapporti tra matematica, fisica e filosofia, ridefinendo il concetto di simultaneità temporale e negando la struttura idealmente euclidea dello spazio stesso.

La teoria della relatività di Einstein e il dibattito sulle geometrie non-euclidee

Spazio, tempo, matematica e universo: temi squisitamente relativistici, che hanno sempre affascinato Toth. È infatti studiando la teoria einsteiniana della relatività che Toth si è interessato alle geometrie non-euclidee, alla loro bimillenaria sommersione nel corso della storia, sino all'improvvisa esplosione negli anni Venti dell'Ottocento. La tesi della validità assoluta della geometria euclidea aveva trovato la sua più compiuta espressione nell'*Estetica trascendentale* kantiana come insieme di giudizi sintetici a priori universalmente e necessariamente validi degli oggetti di esperienza. Con i lavori di Carl Friedrich Gauss (1777-1855), Nikolai Lobacevskij (1792-1856) e Bernhard Riemann (1826-1866) la costruzione delle geometrie non-euclidee fu, al contrario, accompagnata da una chiara presa di posizione empiristica riguardo alla questione, che veniva a porsi con la ricerca di assiomi sostitutivi a quello euclideo delle rette parallele, di quale fosse da considerare la descrizione del mondo fisico tra i vari nuovi sistemi geometrici. La svolta nella discussione si ebbe con l'elaborazione da parte di Henri Poincaré (1854-1912) di una concezione definita «convenzionalistica», originariamente formulata per i soli assiomi della geometria, e poi estesa anche ai principi più generali della fisica. La posizione di Poincaré maturò in polemica con quella del giovane Bertrand Russell, il quale, in un saggio del 1897 sui fondamenti della geometria, aveva sostenuto su basi empiriche il carattere euclideo dello spazio, negando invece su base a priori la realtà fisica degli spazi a curvatura variabile[8]. Le tesi di Poincaré – raccolte nei volumi *La science et l'hypothèse* del 1902, *La valeur de la science* del 1905, e *Science et méthode* del 1909

[8] B. RUSSELL, *An Essay on the Foundation of Geometry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1897.

–, che avrebbero avuto grande influenza nell'epistemologia del Novecento, possono essere così riassunte: a) la possibilità di sistemi geometrici tra loro alternativi dimostra che gli assiomi della geometria non sono principi sintetici a priori né derivano da fatti sperimentali, ma vanno considerati come convenzioni o definizioni mascherate, potendosi le varie geometrie assimilare a sistemi linguistici, alcuni dei quali reciprocamente intraducibili; b) lo spazio costituisce un continuo primitivamente amorfo, ovvero non si danno esperienze che possano dirimere la questione di quale sia la metrica dello spazio fisico; c) l'esperienza gioca un ruolo nell'origine e nella scelta di una particolare geometria, i cui principi derivano da generalizzazioni empiriche idealizzate prima di divenire convenzionali. Tale scelta, in ogni caso, resta sempre qualcosa di "libero", ovvero è limitata soltanto dalla necessità di evitare ogni contraddizione. Non avrebbe, dunque, senso affermare che una geometria è vera o falsa, perché essa può essere solo più o meno "comoda" di un'altra: la geometria euclidea è la più comoda e semplice in rapporto alle altre, ed è quella che si accorda meglio con le proprietà dei solidi naturali[9].

La discussione sulle geometrie non-euclidee fu riorientata dal dibattito originatosi dall'inattesa prima formulazione della teoria einsteiniana della relatività, risalente al 1905, che nella versione estesa del 1916 rifiutava la metrica euclidea come descrizione geometrica dello spazio fisico nella sua generalità, pur continuando a riconoscerle una validità approssimata per porzioni limitate di spazio. La teoria della relatività generale si fondava, infatti, sulla geometria differenziale post-riemanniana e sugli sviluppi del calcolo tensoriale apportati da Elwin Christoffel (1829-1900), Gregorio Ricci-Curbastro (1853-1925) e Tullio Levi-Civita (1873-1941), segnando di fatto l'emancipazione della macrofisica dalle nozioni metriche intuitive della geometria euclidea e l'abbandono della concezione newtoniana dello spazio e del tempo come cornici autonome dell'accadere fisico. La relatività einsteiniana smentiva, dunque, clamorosamente la previsione di Poincaré che la geometria euclidea, per ragioni di maggiore semplicità matematica, sarebbe stata

[9] «La geometria non è vera, ma comoda»: H. POINCARÉ, *La science et l'hypothèse*, Paris, Flammarion, 1902; trad. it. *La scienza e l'ipotesi*, Firenze, La Nuova Italia, 1950, p. 92.

preferita a qualunque geometria non euclidea, mostrando che una maggiore complessità geometrica può essere compensata dalla semplificazione e dall'unificazione che essa può comportare nella formulazione del complesso delle leggi fisiche. In una conferenza su *Geometria ed esperienza* tenuta presso l'Accademia Prussiana delle Scienze di Berlino nel 1921, anno per il quale gli sarebbe stato assegnato il Nobel per la Fisica oltre che anno di nascita di Imre Toth, Einstein affrontava la questione della natura delle proposizioni matematiche e quella della determinabilità empirica della geometria. Su quest'ultimo punto Einstein prendeva esplicitamente le distanze dal convenzionalismo di Poincaré, affermando l'esistenza di ragioni sperimentali, come ad esempio l'allora appena comprovato fenomeno della deflessione della luce ad opera dei campi gravitazionali, ragioni che consentono di parlare legittimamente di una metrica non-euclidea, quella riemanniana, del continuo spazio-tempo a quattro dimensioni. Sul primo punto, quello della natura assolutamente certa e indiscutibile delle proposizioni matematiche[10], Einstein rielabora alcuni dei temi sviluppati nell'assiomatica di David Hilbert (1862-1943), sostenendo che «nella misura in cui le proposizioni matematiche si riferiscono alla realtà, esse non sono certe; e nella misura in cui esse sono certe, non si riferiscono alla realtà». Il rapido progresso determinato dal procedere assiomatico delle matematiche post-euclidee deriva dall'aver separato l'aspetto logico-formale dal suo contenuto obiettivo o intuitivo: quegli assiomi, afferma Einstein, sono «libere creazioni della mente umana. Tutte le altre proposizioni della geometria sono deduzioni da quegli assiomi»[11].

[10] «Come è possibile che le matematiche, le quali dopo tutto sono un prodotto del pensiero umano, dipendente dall'esperienza, siano così ammirevolmente adatte agli oggetti della realtà? È forse la ragione umana, indipendentemente dall'esperienza, e solo col pensiero, capace di toccare a fondo le proprietà del reale?»: A. EINSTEIN, *Geometria ed esperienza*, in ID., *Idee e opinioni*, Milano, Schwarz, 1958, p. 220.
[11] Ivi, p. 221.

Il tempo, il cosmo e le frontiere della logica

Ad Einstein Imre Toth rinvia direttamente in alcuni cruciali passi del volume *La filosofia e il suo luogo nello spazio della spiritualità occidentale*, che riassume le sue posizioni insieme epistemologiche, etiche e ontologiche, apparso nel 2007 in edizione italiana a cura di Romano Romani[12]. Nel folgorante incipit si legge:

> La filosofia non è mai stata e non sarà mai una scienza. Tuttavia è un sapere: il sapere del soggetto a causa e per mezzo del soggetto. Territorio autonomo dell'essere, il fondamento ontico del soggetto è il sapere di sé. Dominio non spaziale della riflessività assoluta, l'autonomia del suo essere istituisce la presenza della libertà dentro lo spazio cosmico[13].

Il concetto di tempo elaborato dalla teoria della relatività istituisce secondo Toth un nuovo rapporto tra creazione matematica, universo e libertà del soggetto. Nel paragrafo *Il Me – centro dell'universo* Toth osserva che «per essere l'universo non ha bisogno di essere saputo: esiste, sussiste nell'istante dell'eterno presente, senza sapersi. Che un soggetto che conosce sia presente o no nell'universo, poco importa; l'universo esiste, sussiste nell'istante dell'eterno presente, senza sapersi»[14]. La modalità d'esistenza del tempo è quella dell'"esser-saputo": «quando il soggetto sa il passato, dunque, sa se stesso; pensa a un non-essere che non esiste in nessun altro luogo che non sia l'intimità del suo presente pensiero»[15].

Tempo e soggetto conoscente: la teoria della relatività ristretta formulata da Einstein nel 1905 aveva sottoposto a profonda revisione il concetto classico di tempo mediante una definizione puramente procedurale della simultaneità, che mostrava l'inscindibile rapporto fra tempo e velocità dei segnali elettromagnetici con cui era effettuabile la sincronizzazione di orologi fra loro distanti, eliminando ogni contrasto

[12] Il volume è stato pubblicato in lingua francese nel 2009 come prima parte di *Liberté et vérité. Pensée mathématique et spéculation philosophique* (vedi *supra*, nota 5), la cui seconda parte è dedicata alla filosofia della matematica di Frege.
[13] I. TOTH, *La filosofia e il suo luogo nello spazio della spiritualità occidentale*, Torino, Einaudi, 2007, p. 23.
[14] Ivi, p. 33.
[15] Ivi, p. 35.

tra il principio galileiano della somma delle velocità e quello della costanza della velocità della luce, indipendentemente dallo stato di moto della sorgente[16]. Ciò aveva consentito ad Einstein una coerente strutturazione dei principi dell'elettrodinamica dei corpi in movimento senza alcun riferimento a un tempo unico, assoluto, per tutti gli eventi fisici[17]. Agli occhi di Toth – secondo un procedere ermeneutico che gli è tipico, quello del "palinsesto", che sovrappone testi istituendo un dialogo all'apparenza "surreale" tra voci disparate e temporalmente diverse[18] –, il postulato fondamentale della teoria della relatività ristretta, ovvero che l'universo non ha un sistema di riferimento privilegiato, un centro in quiete assoluta, fa riaffiorare un antico sapere, quello della sapienza ermetica, secondo cui «*l'universo è una sfera infinita della quale il limite estremo non è in nessuno luogo; il centro è ovunque*»[19]. È un *topos*, questo, ben noto agli studiosi di filosofia e teologia medievale e rinascimentale, che si ripresenterà nel dibattito post-copernicano[20]. Il soggetto, afferma Toth commentando Einstein, è il centro dell'universo:

> L'universo non ha un sistema di riferimento privilegiato, non ha un centro in assoluto riposo che possa servire alla definizione e determinazione di una velocità supposta assoluta di movimento. Il centro dell'Universo è ovunque si trovi un sistema di riferimento, un osservatore, equivalente a qualsiasi altro. Il centro non è né la Terra né il Sole – è l'Uomo, il centro dell'universo è il soggetto. Il soggetto, ogni soggetto, è punto che dà origine a un sistema di riferimento inerziale con il quale sono in rapporto – al quale sono rapportati – gli avvenimenti dell'Universo. Ovunque sia, dunque, è l'Osservatore, il Me, il centro dell'Universo[21].

[16] Riporta Toth al riguardo: «Secondo uno dei postulati della *Teoria della relatività*, la sincronia non esiste, non ha alcun senso oggettivo, la simultaneità temporale non esiste che in rapporto a un sistema di riferimento inerziale; un osservatore, dunque, identico al soggetto cognitivo. Due avvenimenti strettamente simultanei in rapporto a un osservatore, non lo sono più in rapporto a un altro soggetto»: ivi, p. 38.

[17] Cfr. P. GALISON, *Einstein's Clocks, Poincaré's Maps. Empires of Time*, New York, Norton, 2003; trad. it. *Gli orologi di Einstein, le mappe di Poincaré. Imperi del tempo*, Milano, Cortina, 2004.

[18] Cfr. in particolare I. TOTH, *Non! Liberté & Verité – Creation & Negation*, Paris, Édition de l'éclat, 2009; trad. it. *No! Libertà e Verità – Creazione e Negazione. Palinsesto di parole e immagini*, Prefazione di G. Reale, Milano, Bompiani, 2003.

[19] I. TOTH, *La filosofia e il suo luogo nello spazio della spiritualità occidentale*, op. cit., p. 38.

[20] Cfr. A. KOYRÉ, *From the Closed World to the Infinite Universe*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1957; trad. it. *Dal mondo chiuso all'universo infinito*, Milano, Feltrinelli, 1970.

[21] I. TOTH, *La filosofia e il suo luogo nello spazio della spiritualità occidentale*, op. cit., pp. 38-39.

Ognuno si trova al centro di un «involucro cosmico sferico», contrassegnato ovunque dagli «ora» sincronizzati relativamente a un sistema di riferimento inerziale, ovvero secondo Toth all'"osservatore":

Nel firmamento, *ora*, vediamo un sole che si trova in un passato di otto minuti; immediatamente accanto e simultaneamente, vediamo una stella che è situata in un passato vecchio di mille o più milioni di anni. Il passato si spalanca davanti ai nostri occhi come il paesaggio che ci circonda […]. Sotto i nostri occhi si dispiega *ora* lo spettacolo celeste di passati diversi che sono tutti *simultaneamente presenti* nel sapere del soggetto cognitivo: in rapporto al soggetto terrestre, il passato di otto minuti è sincronico al passato di migliaia e miliardi di anni. Per un altro soggetto, posto originariamente in un altro sistema di riferimento dell'Universo, la simultaneità dei passati presenterà, *ora*, un'altra immagine sincronica. Ormai il soggetto, il sapere, l'intelletto. Ormai il soggetto del sapere, l'intelletto, divengono componenti esistenziali dell'essere. Il soggetto si intreccia nell'intima tessitura dell'Universo, diviene fenomeno cosmico come le stelle, le galassie, come la luce, come la gravitazione. Il Me diviene fattore cosmico trascendentale, ma non meno reale del mondo. Il sapere diviene sostanza cosmica[22].

«Con il tempo, il soggetto investe il cosmo di una quarta dimensione»: il paradosso spazio-temporale del Me rivela una strana «topologia», sostiene ancora Toth, che non era sfuggita all'attenzione di Blaise Pascal (1623-1662) quando affermava, in uno dei suoi più celebri frammenti: «per mezzo dello spazio, l'universo mi comprende, per mezzo del pensiero, sono io che lo comprendo»[23]. Il soggetto, conclude Toth, «è il luogo proprio del paradosso logico all'interno dell'universo»:

Il Me rifiuta di sottomettersi alla tirannia della logica, è di fatto incompatibile con la logica. Con il soggetto la riflessività, il paradosso, quindi, si installa nel mondo come fenomeno cosmico altrettanto naturale quanto la gravitazione, il magnetismo o l'elettricità. Ciò che si chiama paradosso, non ha in sé nulla di paradossale, è la condizione d'essere naturale e banale del Me, dominio d'essere della riflessività pura. Il Me è lo spazio naturale del paradosso logico: è il paradosso in sé. Un inferno per la logica. Tanto peggio per la logica! L'incompatibilità del Me con la logica dimostra soltanto che – in opposizione con il programma che guida la potente corrente del pensiero analitico – la Ragione pura è irriducibile alla logica. E nonostante che esso sia il più importante consumatore di logica, l'Universo del sapere matematico è forse il più pertinente testimone di questa irriducibilità[24].

[22] Ivi, p. 41.
[23] Ivi, p. 42. Cfr. B. PASCAL, *Pensées*, fr. 348 (ed. L. Lafuma, Éditions Points 2018); trad. it. *Frammenti*, a cura di E. Balmas, Prefazione di J. Mesnard, Milano, Rizzoli, 1983, p. 174: «Mediante lo spazio l'universo mi comprende e mi inghiotte come un punto: mediante il pensiero lo comprendo».
[24] I. TOTH, *La filosofia e il suo luogo nello spazio della spiritualità occidentale*, op. cit., pp. 42-43.

In sé troppo anguste, le frontiere della logica non sono affatto coestensive ai «confini infinitamente più comprensivi» della ragione. Espressione della libertà, la negazione, l'hegeliana «terrificante potenza del negativo», oltre a essere il segno distintivo della singolarità del soggetto, «è anche la sorgente della creazione di un altro mondo, di un mondo nuovo»[25]. Sullo scoglio delle geometrie non-euclidee si è infranto il progetto logicista dell'antisemita Glottob Frege, fondato sull'intransigente e imperativa richiesta ai matematici moderni di «chiarezza» e congruenza con i principi della logica classica[26].

Toth ha mostrato che, ben diversamente da Frege, Aristotele aveva riconosciuto la legittimità di geometrie che negano i fondamenti assiomatici di Euclide: l'opzione per l'una o per l'altra, al pari delle scelte etico-politiche, è determinata in assenza di costrizione logica[27]. La presa di coscienza della libertà, afferma Toth, è una necessità "storica", specifica e immanente allo spirito umano, di cui dopo l'Olocausto ognuno ha il compito di farsi carico:

> Essere ebreo – dopo l'Olocausto: un verme si leva dalla polvere, dalla cenere. Dinanzi ai suoi occhi si apre uno spettacolo nuovo: calato il sipario sullo spettacolo della tragedia, la cui realtà sarebbe stata inconcepibile per l'immaginazione poetica degli autori greci e non, il suo sguardo è captato dall'avvento di un'era nuova, che succede alla tragedia: l'era della *catharsis* messa in moto nel pensiero dell'Occidente da questa tragedia unica che fu e resterà per l'eternità l'evento incomparabile che si chiama la Shoah – la *catharsis*, questo lungo lavoro che reca sconvolgimento e purificazione, mediante la pietà e l'orrore, mediante la compassione e il dolore dell'anima futura dell'Occidente[28].

Nunzio Allocca

[25] Ivi, p. 81.
[26] I. TOTH, *La filosofia matematica di Frege*, op. cit., p. 23.
[27] Il caso della somma degli angoli del triangolo, uguale oppure non uguale a due angoli retti, è preso significativamente in esame da Aristotele nell'*Etica nicomachea* nell'*Etica eudemia* (cfr. I. TOTH, *Aristotele e i fondamenti assiomatici della geometria*, op. cit., pp. 141 e sgg.).
[28] I. TOTH, *Essere Ebreo – Dopo l'Olocausto*, op. cit., p. 117.

Bruno Maier, una vita da letterato: un breve profilo a cento anni dalla nascita

Bruno Maier ha scritto molto di altri, ma in pochi hanno scritto di lui[1]. In occasione del centenario della sua nascita, volevo unirmi a quanti lo hanno onorato, nella speranza che tanti altri dopo di me gli dedichino degli studi, perché «l'importante è farsi sentire, anche se poche persone tendono l'orecchio»[2].

Ritenuto già alle scuole elementari «gente di grosso calibro»[3] (così lo ha definito in un racconto inedito la compagna di scuola Nerea Romano per il suo amore per le lettere), Maier si è laureato nel 1945 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Trieste. Dopo essere stato assistente ordinario di Mario Fubini e di Giuseppe Citanna, e successivamente professore incaricato, ha ricoperto il ruolo di professore ordinario di Lingua e Letteratura italiana presso la Facoltà di Magistero di Trieste. È stato socio ordinario dell'Accademia dell'Arcadia, dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Udine e della triestina Società di Minerva, e presidente dell'Università Popolare di Trieste.

Nella sua lunga attività di studioso, critico letterario e saggista, si è occupato di vari campi dell'italianistica, dal Duecento al Novecento, e della letteratura giuliana, triestina e istriana. Ha diretto con Giorgio Baroni la «Rivista di letteratura italiana»; presieduto giurie di vari premi letterari, tra cui il Leone di Muggia e Istria Nobilissima; e diretto la collezione «Biblioteca istriana». Ha scritto sulla «Voce del popolo» e per le riviste «La Battana», «Dometi» e «Panorama», edite nel territorio dell'Istria; e su altri periodici italiani come il «Giornale Storico della Letteratura

[1] L'autrice di queste pagine ha discusso una tesi di dottorato di ricerca in Scienze umanistiche e filologia dal titolo *Erudizione e creatività di Bruno Maier* presso l'Università di Zara il 9 luglio 2018: relatrice la Prof.ssa Suzana Todorović e correlatrice la Prof.ssa Zaneta Sambunjak. Cfr. l'URL: https://repozitorij.unizd.hr/islandora/object/unizd%3A2440/datastream/PDF/view [*N.d.R.*].
[2] T. B. JELLOUN, *Ospitalità francese*, Roma-Napoli, Theoria, 1992, p. 100.
[3] A. CHERINI, *Poesia giocosa e satirica a Capodistria*, Trieste, Autoedizione, 1990.

Italiana», «La Rassegna della Letteratura Italiana», «Belfagor», «Terzo Programma», «Letterature moderne», «Archeografo Triestino», «Pagine istriane», «Atti e Memorie della Società istriana di Archeologia e di Storia Patria», «Il Piccolo», il «Messaggero Veneto», «Trieste Oggi» *etc*[4].

In ogni lavoro dell'*opus* critico di Maier è riscontrabile un'attenta cura del testo. Secondo lui, gli ingredienti con cui si fa critica sono quattro: fortuna, cultura, intuizione e intelligenza storica[5].

Sosteneva che per parlare di un autore occorresse prima conoscerlo attraverso una rassegna puntuale dei suoi scritti e delle critiche sulla sua opera, e riteneva che «anche la critica nasce da un moto d'affetto verso l'autore studiato»[6], poiché ogni critico ha un gusto personale, condizionato dalla sua formazione culturale e teorica, dalle sue letture, dalla sua ideologia e dalla sua esperienza umana.

La specificità di Maier si può cogliere proprio nel suo tenersi stretto al testo, nella sua discrezione e fierezza di lettore ben consapevole di compiere un cammino circolare che, dal testo, porta alla critica, per poi ritornare nuovamente al testo. Nei suoi saggi fitti di citazioni si direbbe che siano i testi, accuratamente selezionati e richiamati, a parlare del lettore per il critico, che, come scrive Dell'Aquila, «ne cura il montaggio nell'architettura del discorso»[7]. In Maier, infatti, era il testo che parlava per il critico, che ne metteva abilmente in luce le peculiarità interessanti e ne illuminava il senso e la storia. Il testo, in fondo, come osserva Segre, «è tutto il nostro bene»[8], e non vi è discorso critico che valga più del testo. Sta nell'abilità del critico, dunque, offrire una chiave di lettura adatta a farlo vivere nell'atto stesso della lettura.

---

[4] Diego Redivo ha raccolto nella *Bibliografia di Bruno Maier* (Trieste, Circolo della Cultura e delle Arti, 2003) tutti gli interventi di Maier (saggi, interviste, interventi radiofonici e altro).

[5] B. MAIER, *Scritti inediti*, in «Resine Quaderni liguri di cultura», XXVI, 2004, 99/100, pp. 125-29, cit. a p. 125.

[6] Cfr. E. GIAMMANCHERI, P. ZOVATTO, *Ricordo di Bruno Maier*, Trieste, Edizioni Parnaso, 2003, p. 108.

[7] M. DELL'AQUILA, *Maier: l'amore del testo*, in AA.VV., *Dal centro al cerchio, e sì dal cerchio al centro. Per Bruno Maier*, Convegno promosso dalla Provincia di Trieste e dal Circolo della cultura e delle arti nell'ambito delle attività dell'Aulé di poesia, con la collaborazione dell'Università di Trieste, dell'Università popolare di Trieste, della Società di Minerva e dell'Istituto giuliano di storia, cultura e documentazione, svoltosi il 20 giugno 2002 presso l'Auditorium del Museo Revoltella di Trieste, Trieste, Circolo della Cultura e delle Arti, 2003, pp. 33-40, cit. a p. 39.

[8] C. SEGRE, *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001, p. 99.

Mentre nel passato, sosteneva Maier[9], la critica era perlopiù pertinente a un'intera epoca culturale, in tempi recenti essa non può sottrarsi a ritmi frenetici e al logorìo del consumo. Maier credeva più nell'aspetto pragmatico del lavoro critico che in quello teorico, perché preferiva essere un lettore e interprete concreto di testi e di autori piuttosto che un teorico o uno studioso di problemi generali. Il testo per lui era il mezzo per avvicinarsi il più possibile all'autore, al fine di entrare a far parte della sua realtà. A tal fine egli ha curato anche svariati libri di critica letteraria altrui, con l'intenzione di renderli attuali, basandosi su più recenti studi condotti sugli autori in essi trattati.

Secondo Maier, l'impegno di aggiornamento critico e metodologico non significa rifiuto o rinnegamento del passato, ma formulazione e soluzione – o tentativo di soluzione – di problemi che altri hanno posto prima, o di problemi nuovi alla cui definizione possano riuscire utili anteriori insegnamenti e suggerimenti: a suo giudizio, infatti, la ricerca letteraria non può prescindere né dalla macrostoria né dalla microstoria, e cioè dai fatti avvenuti in un territorio.

Il critico non rivolge lo sguardo esclusivamente ai valori estetici del testo, ma riserva attenzione anche alla cultura e alla formazione degli scrittori, alla realizzazione artistica delle loro opere, a questioni di lingua letteraria, alle poetiche individuali e di gruppo, di scuola, di accademia, di tendenza, d'età: interessi, questi, che si sono largamente manifestati sia nelle ricerche sull'Arcadia e sul Neoclassicismo sia nelle indagini, di taglio più storiografico pur se fondate su spaccati monografici, sulla cultura triestina, un terreno nel quale Maier si è rivelato un tenace e attento esploratore e indagatore, anche per larghi quadri d'insieme.

Maier ha sempre avuto una spiccata predilezione per il saggio di media misura, nell'intento di ribadire che le idee critiche nascono solo da un costante ri-attraversamento del testo e dal rifiuto di accontentarsi dell'ultimo risultato della ricerca. A più riprese, infatti, egli ha "rimesso le mani" sugli argomenti delle proprie indagini, rivedendone le conclusioni, aggiornandole, arricchendole di nuove pezze

[9] Cfr. B. MAIER, *La critica sveviana contemporanea*, in *Italo Svevo: "l'inquietudine del nostro tempo"*, a cura di R. Brambilla, Assisi, Biblioteca della Pro Civitate Christiana di Assisi, 1980, p. 35.

d'appoggio reperite nel frattempo. C'è da dire, infine, che anche il suo saggio di media misura, il suo articolo di giornale, la sua nota più breve hanno sempre il taglio del capitolo che sembra un estratto o pare in attesa di essere collocato in una trattazione più ampia poiché, secondo Maier, i preamboli ai saggi sono come i cavi di collegamento delle carrozze di un treno, che attendono di essere connesse per formare un insieme più vasto.

Il critico triestino ha compiuto più volte di queste operazioni di racconto, mettendo insieme volumi di saggi, soprattutto di contenuto triestino. Ad aiutare il lettore è egli stesso, che descrive chiaramente la propria posizione critica, spesso in polemica con altri interpreti, ma sempre con garbo e con grazia, senza asprezza.

Anche quando si occupa di uno scrittore e non di periodi, età, scuole, che inducono necessariamente alla "foto di gruppo", ha il gusto – più che dell'articolo sul particolare, sul tema micrologico ritagliato da un insieme – del saggio panoramico, della veduta complessiva. Segue il percorso storico-filosofico di una questione dalle sue origini fino alla soluzione da lui proposta, riallacciandosi così al "monografismo" crociano, non inteso semplicemente come trattazione di un singolo autore, ma prendendo in considerazione tutti i secoli della storia documentabile di vari pensatori[10].

La preoccupazione di Maier è soprattutto quella di fornire un ritratto dell'individualità dell'artista. Infatti, la parola-chiave del critico triestino, non a caso, è "peculiare". La peculiarità che gli interessa va dalle scelte di poetica a quelle di stile.

Un altro problema da lui posto frequentemente è quello dell'"attualità" dei vari scrittori studiati: attualità che Maier non vuole considerare in rapporto a una lettura attualizzante. Anzi, il suo obiettivo è quello di lasciare l'oggetto del discorso ben vincolato al suo contesto, alla sua cultura e al suo pubblico di riferimento. Per il critico, "attualità" significa rappresentazione di quei "valori di comportamento" che sono, sì, segno di un'originalità, di una perspicuità in rapporto al quadro e al contesto

[10] G. COTRONEO, *Benedetto Croce e altri autori*, Soveria Manelli, Rubbettino Editore, 2005, p. 25.

del tempo, ma devono essere anche di tale forza da attraversare il tempo stesso, da raggiungerci e colpirci anche per la loro coerenza, che (per dirla con Croce) «ognuno di noi, a seconda della capacità delle sue forze può sempre allargare e arricchire»[11]. Anche nelle analisi più tecniche, la qualità del discorso resta sempre quella di una piacevole e civile conversazione, spia del costante obiettivo didattico del Maier critico alle prese con la conquista del lettore, con la necessità di prenderlo nel cerchio dell'illustrazione e del ragionamento. Scriveva, infatti, al riguardo che ogni critico può essere meglio disposto verso un autore e meno verso qualche altro, sostenendo che non esiste il critico assolutamente oggettivo, capace di capire ogni autore, perché, se esistesse, non sarebbe un umano ma «un robot o un cervello elettronico»[12].

La vocazione alla critica letteraria lo ha accompagnato per tutta la vita. Capì molto presto che «un piccolo critico stava [...] sonnecchiando»[13] in lui e già al liceo cominciò «a scrivere, pagine e pagine di qualcosa che per [lui] era o poteva essere critica letteraria»[14] poiché, come afferma Svevo, «non c'è miglior via per arrivare a scrivere sul serio che quella di scribacchiare quotidianamente»[15].

Per Maier «non esiste filologo che non sia critico, né critico che non sia, al tempo stesso, filologo»[16]. Il metodo critico di Maier nasce dalla ricerca stessa; è più euristico e connotativo che dimostrativo, è più un'ipotesi che una tesi, perché i propri autori Maier preferisce cercarli, inseguirli: preferisce vivere con loro, diventare in parte loro, tornare sui loro e anche sui propri passi. Per Maier il materiale autobiografico di ogni scrittore è solo preliminare all'indagine critica, il che gli consente di «riconoscere le impronte che le sue creature hanno lasciato quando ne sono uscite per andare a vivere nel mondo dell'arte»[17].

---

[11] Cfr. G. GENTILE, *La critica letteraria tra le due guerre*, in *Novecento*, a cura di G. Luti, Padova, Piccin Nuova Libraria Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, 1993, p. 1147.
[12] B. MAIER, *La letteratura triestina del Novecento*, in *Scrittori triestini del Novecento*, a cura di O. H. Bianchi *et al*., op. cit., p. 4.
[13] B. MAIER, *L'assente*, Pordenone, Studio Tesi, 1994, p. 101.
[14] Ivi, pp. 141-42.
[15] Cfr. G. GENCO, *Italo Svevo. Tra psicoanalisi e letteratura*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 1998, p. 76.
[16] B. MAIER, *Pubblicare Svevo*, in «Il banco di lettura», 1998, 18, pp. 27-31, cit. a p. 28.
[17] G. GENCO, *Italo Svevo. Tra psicoanalisi e letteratura*, op. cit., 1998, p. 17.

Nella sua attività di critico e saggista acuto, Maier ha contribuito alla diffusione della letteratura italiana in tutto il mondo, avendo illustrato, in lungo e in largo, autori e momenti della storia letteraria nel suo svolgimento plurisecolare.

Capodistriano di nascita e triestino di adozione, ha dedicato la maggior parte della sua carriera di critico proprio a Trieste e all'Istria, la terra natìa a cui era particolarmente legato, occupandosi con particolare attenzione degli scrittori triestini del Novecento e della loro cultura che, nata periferica, ha saputo conservare dei caratteri autonomi e autoctoni che costituiscono tuttora il fondamento della sua originalità e della sua importanza. Se oggi esiste il concetto stesso di "triestinità", se oggi Trieste è considerata la città di Svevo, Saba, Giotti e Stuparich, oltre all'intrinseco valore di questi nomi, lo si deve proprio a Bruno Maier. Con eccezionale equilibrio e lucidità d'intenti egli ha, infatti, lasciato molti poderosi saggi e volumi unitari e coerenti, che si configurano come testimonianze ormai già classiche della triestinità nonché punti di riferimento d'obbligo per gli studiosi della letteratura italiana, in genere.

Maier, come egli stesso ha raccontato in un'intervista a Federico de Melis, ha iniziato a scrivere sulla letteratura triestina spinto da Giani Stuparich, e su Svevo grazie all'iniziativa di Nino Valeri[18]. Numerosi sono i suoi libri che hanno contribuito a portare Trieste ai vertici dell'attenzione nazionale e internazionale: dalla famosa e ormai storica *Letteratura triestina del Novecento*, introduzione agli *Scrittori triestini del Novecento*, a *Trieste nella cultura italiana del Novecento. Profili e testimonianze* ai *Saggi sulla letteratura triestina del Novecento* a *Dimensione Trieste. Nuovi saggi sulla letteratura triestina* a *Il gioco dell'alfabeto*. *Altri saggi triestini*, fino ai *Compositori di vita* (uscito postumo). Ha voluto offrirci la più estesa ed esauriente visione possibile della letteratura e della cultura triestine, inserendo nel termine "letteratura triestina", in relazione alle coordinate geografiche e spaziali, non soltanto gli autori nati a Trieste ma anche quelli gravitanti nell'orbita triestina o attivi per un periodo più o meno lungo a Trieste ma di origine istriana (come Lina Galli, Pier

[18] E. GIAMMANCHERI, P. ZOVATTO, *Ricordo di Bruno Maier*, op. cit.

Antonio Quarantotti Gambini, Fulvio Tomizza *etc*.), dalmata, come Enzo Bettiza; gradese, come Biagio Marin; e autori che, nati a Trieste, avevano poi operato altrove, come Giulio Caprin, Mariano Rugo, Franco Vegliani, Luciano Budigna. Ha voluto dimostrare che la letteratura triestina non era costituita soltanto da scrittori di riconosciuta grandezza, perché una tradizione letteraria e culturale non è mai frutto di singole iniziative individuali ma prodotto di un'operazione collettiva. Non si è occupato, dunque, della letteratura triestina come di un semplice argomento di studio, di un esclusivo interesse critico, povero o privo di implicazioni umane e psicologiche, ma come di un tema di ricerca in cui si è sentito personalmente coinvolto, mettendoci parte di sé.

Affermava di vivere per la letteratura e della letteratura, di non vedere niente oltre alla letteratura, perché tutto il resto nella sua vita contava molto meno o non contava affatto. Come altri grandi letterati, in passato Maier ha sempre avuto il coraggio di mettersi in discussione, di accettare il dialogo, le obiezioni e le eventuali critiche e di meditare su di esse. Sapeva ritornare sui propri passi, correggere se stesso e gli altri, aggiustare, puntualizzare, riscrivere, modificare e aggiornare continuamente i propri testi per renderli più completi, rispettando le ultime ricerche svolte e tenendo conto delle acquisizioni sopravvenute.

Anche se è noto soprattutto come profondo conoscitore di autori contemporanei e non, ed è da molti considerato il massimo esperto di Italo Svevo, in tarda età Maier si è avvicinato anche al mondo della scrittura, lasciandoci in eredità il racconto su quel piccolo angolo di mondo in cui è nato, *Case a Capodistria: tra memoria e romanzo*[19], e il romanzo autobiografico *L'assente*[20]. Come accennato, del secondo romanzo, intitolato *Le ali di Pegaso*, esiste solamente l'incipit.

Più m'inoltravo nella ricerca su Bruno Maier e più mi rammaricavo di non aver avuto il piacere e l'opportunità di conoscere di persona questo (per dirla con Tulio

[19] B. MAIER, *Case a Capodistria*, in «La Battana», XXVIII, 1991, 99-102, pp. 159-76.
[20] "*L'assente*", l'unico romanzo di Maier (del secondo, intitolato *Le ali di Pegaso*, esiste solo l'incipit), è stato finalista al premio "Strega" del 1995 e ha ottenuto la Croce di Gisulfo al concorso "Latisana per il Friuli".

Kezich) «autentico maestro come oggi ce ne sono pochi»[21], un cittadino del mondo di spirito e di umori cosmopoliti, vissuto dei suoi ricordi, con la letteratura, per la letteratura e della letteratura, che amava vivere in totale e serena tranquillità, lontano dalle luci della ribalta e della mondanità dei salotti letterari, dedicandosi alla propria attività intellettuale.

Ci ha lasciati il 27 dicembre del 2001, «in punta di piedi»[22], perché – per dirla con Saba – «uno nasce con tutto dentro: dal colore degli occhi la statura e il sangue, all'egoismo la grandezza e lo stile»[23].

Lorena Lazarić

Parole-chiave: *literary criticism*, Bruno Maier, Trieste *literature.*

[21] I. VISINTINI, *Ricordo di Bruno Maier*, in «La Battana», art. cit., p. 7.
[22] A. MEZZENA LONA, *Maier, la letteratura come passione. Con alcuni saggi ha fatto luce su Svevo e gli scrittori triestini del '900*, in «Il Piccolo», 3/1/2002, p. 25.
[23] U. SABA, *Lettere a un'amica. Settantacinque lettere a Nora Baldi*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1966, p. 24.

Lasciamoci il futuro alle spalle
La concezione del tempo fra antichi e contemporanei

at ego in tempora dissilui,
quorum ordinem nescio, et tumultuosis
varietatibus dilaniantur cogitationes meae, intima viscera animae
meae[1]

Passato, futuro ed eterno presente

Cosa ci rende diversi dagli antichi, dagli antichi greci e romani di cui ci diciamo eredi? Quanto le nostre concezioni e la nostra *Weltanshaung* risultano in linea con quelle espresse dal corpus di testi della filologia classica? Quanto le nostre abitudini culturali risultano direttamente legate al nostro passato classico? Quanto di quel passato sopravvive in noi, nella nostra cultura? La questione è annosa, ma certamente non risolta. Da un lato, assistiamo, e abbiamo assistito in passato, a utilizzi strumentali di valori e tratti culturali spesso facilmente attribuiti al passato, al "nostro" passato, per dar forza e supporto ideologico a concezioni e orientamenti socio-politici tutti contemporanei. L'affannosa ricerca di identità a cui ci costringe il nostro presente liquido rischia di farci frettolosamente ripescare dal passato presunte verità delle quali servirci per asseverare le nostre. Dall'altro lato, la questione oggi rischia di rimanere definitivamente irrisolta: nel presente post-moderno in cui viviamo, la perdita di ogni storicismo ci dà l'illusione, sempre più accettata come vera soprattutto dalle nuove generazioni, di vivere in un eterno presente[2] nel quale non c'è spazio per una riflessione sul futuro, del resto sempre più enigmatico e foriero di presagi negativi, né tantomeno sul passato, sempre più noioso e *demodé*.

[1] AGOSTINO, *Confessiones* XI, 29, 39.
[2] Cfr. il concetto di "presentismo" proposto da G. DE RITA, A. GALDO, *Prigionieri del presente*, Torino, Einaudi, 2018.

Rilanciare ora tale questione ha un duplice scopo. Uno specialistico, indirizzato primariamente agli studiosi di cultura classica, e uno più generale, a beneficio degli umanisti tutti e soprattutto, mi auguro, degli studenti dei nostri licei e delle nostre università. Il primo servirà a consolidare quel senso di distanza che il filologo classico deve mantenere dal proprio oggetto di studi per poter formulare nel modo più oggettivo possibile le sue ipotesi e verificare le sue tesi. Il secondo mira a far fare esperienza di "alterità culturale"[3] tramite un confronto motivato della nostra con le culture del passato. Questa esperienza, qualora il mio contributo riuscisse nel suo intento, avrebbe poi come scopo ultimo e positivo quello di far prendere consapevolezza della relatività di alcuni tratti salienti della nostra contemporaneità. Ciò nella prospettiva di un auspicato cambiamento che permetta all'Occidente e alla sua cultura di sopravvivere a se stesso e alle sfide globali alle quali è chiamato.

Un buon punto di partenza per approcciarsi alla questione consiste, secondo il mio parere, nel riflettere sulla concezione del tempo. Il mio contributo prenderà quindi le mosse da un'analisi linguistica delle espressioni latine che servivano agli antichi per orientarsi nel tempo[4]. Dall'analisi dovrebbe emergere la particolarità della concezione del tempo presso i latini, sulla base della quale potremo, poi, effettuare un raffronto con la nostra. Ho deciso di limitare la questione alla sola cultura latina per ovvi motivi di spazio, da un lato, e, dall'altro, per sfatare con più effetto la presunta continuità culturale di noi europei con l'eredità culturale latina. La vicinanza linguistica tra "noi" e "loro" in qualche modo ci aiuterà a rimanere più stupefatti di quanta distanza ci sia tra il loro modo di pensare e il nostro.

Post e *ante*: dallo spazio al tempo

Cominciamo nel modo più semplice possibile, dall'analisi del valore di due delle più frequenti determinazioni temporali latine: *post* e *ante*. Attestati con alta frequenza

[3] Cfr. M. BETTINI, *A cosa servono i Greci e i Romani*, Torino, Einaudi, 2017, pp. 81-94.

[4] L'analisi più esaustiva in merito si trova in M. BETTINI, *Antropologia e cultura Romana. Parentela, tempo, immagini dell'anima*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1986, pp. 128-202, alla quale rimando per ulteriori conferme delle premesse del mio discorso.

in tutto il corpus della letteratura latina, da quella arcaica alla tardo-imperiale, i due termini sono usati come avverbio[5] o come preposizione; in entrambi i casi mantengono lo stesso significato. Questo mostra un'alternanza tra un valore spaziale e uno temporale.

	Spazio	Tempo
post	dietro	dopo
ante	davanti	prima

Partiamo dal loro significato spaziale. Le due parole organizzano lo spazio secondo un asse davanti/dietro, sia in modo assoluto (in relazione cioè a chi parla) sia in modo relativo (nella relazione fra oggetti, fatti o persone). Il significato spaziale dei due termini risulta particolarmente familiare a noi, parlanti una delle lingue neolatine più vicine alla lingua madre. Il ricordo di una coppia di aggettivi quale "posteriore/anteriore'", considerati appunto nella loro accezione spaziale e nella loro chiara etimologia, ci conforta in questo senso.

Nessuna difficoltà ci crea, poi, il significato temporale, che organizza la temporalità secondo un asse dopo/prima, anche in questo caso assoluto (rispetto al presente) o relativo (nella relazione fra diversi eventi collocati nel tempo passato o futuro). La stessa coppia di aggettivi italiani "posteriore/anteriore", nel loro senso temporale, ci conforta ancora una volta della continuità linguistica che gli esiti etimologici dei due termini hanno nella nostra lingua. A questi si aggiungano i sostantivi "posteri" e "antenati", che nel nostro linguaggio individuano in modo univoco coloro che sono nati dopo e prima di noi, abitanti del presente.

[5] Anche nelle sue varianti *postea*, *antea*, *posthac*, *antehac*.

A questo punto è utile, al fine del discorso che voglio condurre, chiedersi quale relazione intercorra tra il valore spaziale e temporale di *post* e *ante*. Accettando, con le dovute cautele, il principio del determinismo linguistico[6] secondo il quale le strutture del linguaggio riflettono la percezione cognitiva che una comunità di parlanti ha del mondo, ci rendiamo conto di quale sia l'importanza della riflessione che stiamo conducendo. Il fatto che, per orientare nel tempo eventi e accadimenti, i latini utilizzino una metafora spaziale[7] così netta ci deve per forza dire qualcosa sulla loro percezione cognitiva del tempo, ci deve per forza illuminare sulla metafisica che prelude la loro visione della realtà[8].

È bene chiarire in che senso intenda che le determinazioni temporali latine sono delle metafore spaziali. Chi ci assicura, si potrebbe obiettare, che le cose non stiano viceversa, che cioè *post* e *ante* abbiano un valore prettamente temporale prestato poi all'orientamento cognitivo spaziale? La risposta ci viene dalla psicologia dell'età evolutiva, la quale ci insegna come, nella formazione delle categorie cognitive, il bambino sviluppi primariamente le nozioni di spazio e solo in seguito quelle di tempo[9]. Ora, dando per buona la relazione tra ontogenesi cognitiva dell'individuo e filogenesi del linguaggio umano, è facile supporre come nell'evoluzione del linguaggio le determinazioni di spazio si siano potute manifestare con una certa precedenza rispetto a quelle di tempo. Una precedenza che giustificherebbe l'utilizzo da parte dei nostri antenati di coordinate linguistiche spaziali per dare voce a un orientamento temporale[10].

---

[6] Cfr. E. SAPIR, B. L. WHORF, *Linguaggio e relatività*, a cura di M. Carassai ed E. Crucianelli, Roma, Castelvecchi, 2017.

[7] Oltre che, naturalmente, il complesso sistema di paradigmi verbali e il suo apparato morfologico, per il quale si veda l'interessante contributo di M. CENTANNI *Il cambio di paradigmi e di percezione dalle grammatiche classiche al nostro presente* in *Il senso ritrovato*, a cura di E. László e P. M. Biava, Berlin, Springer, 2013. Sulla questione semantica legata al sitema verbale e al suo peso all'interno della filosofia del linguaggio si veda A. BONOMI, A. ZUCCHI, *Tempo e Linguaggio*, Milano, Mondadori, 2001.

[8] Cfr. B. L. WHORF, *Linguaggio, pensiero e realtà*, Torino, Bollati Boringhieri, 2018, pp. 42 e sgg.

[9] Cfr. J. PIAGET, *Psicologia dell'intelligenza*, Milano, Giunti, 2011.

[10] La linguistica considera comunque assodato il fatto che i sistemi di tempo e le sue determinazioni dipendono da una base semantica locativa. Cfr. ad esempio D. C. BENNET, *Spatial and temporal use of English Preposition: an essay in stratificational semantics*, Londra, Longmans Group, 1975.

Tornando, quindi, ai nostri latini, ci accorgiamo del fatto che, a partire da un *hic et nunc* nel quale ancora una volta è persistente l'idea di tempo definito mediante una metafora spaziale (*hic* vale in 'in questo luogo, qui' ma anche 'ora, in questo momento'), si diramano due direzioni temporali nette: l'una che va indietro e definisce la posteriorità di un evento rispetto al presente del parlante o rispetto a un altro evento; l'altra che va in avanti e definisce l'anteriorità di un evento rispetto al presente del parlante o rispetto a un altro evento. In altre parole, ciò che viene dopo nel tempo trova una collocazione nella sfera semantica del "dietro", ciò che viene prima si colloca nel "davanti". Insomma, per i latini il futuro è qualcosa che sta dietro chi parla, mentre il passato gli si pone davanti; non solo, nel mettere in ordine temporale degli eventi, quelli più recenti vengono collocati dietro quelli più remoti. La cosa dovrebbe provocare adesso un certo disorientamento a noi moderni, così convinti della linearità progressiva di un tempo che ci sospinge in avanti verso un futuro di prosperità e abbondanza tecnologica[11]. Ma, al momento, teniamoci questo vago senso di confusione, di disagio percettivo e continuiamo a indagare, a cercare di stanare i presupposti metafisici della *Weltanschaung* degli antichi latini in relazione al tempo. Vediamo, dunque, quali espressioni usavano i nostri per riferirsi al futuro e al passato e tentiamo di metterle in relazione con quanto emerso sul significato delle determinazioni *post* e *ante*.

Partendo dal passato, notiamo anzitutto come i latini non posseggano un sostantivo che indichi l'asse temporale dell'anteriorità, un termine unico col quale si riferiscano a tutto ciò che è stato *ante.* A questo scopo usavano il sostantivo *tempus*, a volte sottointeso, connotato da una parte aggettivale. La maggiore frequenza nei testi

[11] Lo stesso senso di disorientamento che provai io, da studente universitario, quando il prof. Salvatore Nicosia all'Università degli Studi di Palermo nei corsi di letteratura greca, anno accademico 1998/1999, mi colpì con una piccola notazione sull'avverbio ὀπίσω, che vale sia 'dietro' che 'in futuro', giustificando questa apparente stranezza con una nota esplicativa sull'atteggiamento greco verso il futuro, il quale può solo essere oggetto di divinazione e quindi collocarsi nel lato opposto a quello in cui lo sguardo può indagare: dietro, appunto. Ritrovai poi la stessa notazione in E. ZOLLA, *Archetipi, Aure, Verità segrete, Dionisio errante*, Venezia, Marsilio, 2016, p. 55, grazie alla segnalazione di un mio allievo liceale, Oscar Bonghi, che mi preme qui ringraziare. Per quanto riguarda la specifica questione cfr. M. BETTINI, *A cosa servono i Greci e i Romani*, op. cit., p. 167 e le sue contrarietà in merito.

spetta a *praeteritum tempus*, in cui è il participio passato del verbo *praetereo* a venir aggettivato per indicare quella parte del tempo che è letteralmente 'passata oltre'.

Se ci pensiamo bene, anche per noi il "passato" è proprio una porzione di tempo che ha subito un "passaggio", che è oggetto di uno "spostamento" indicato anche per noi dal participio passato di un verbo di movimento: "passare". Ora, i latini utilizzano il verbo *eo*, che di suo indica movimento, ma connotano questo movimento del tempo in un senso chiaro con il preverbo *praeter-* che indica con evidenza un movimento in avanti. Il *tempus praeteritum* è, quindi, il tempo passato nel senso che è 'andato oltre', 'in avanti', che ci ha "oltrepassato", staccandosi in avanti e lasciandoci indietro.

La corrispondenza con il significato di *ante* è in pieno confermata, e confermata ne risulta la concezione antica di un passato che ci sta davanti. Più semplice risulta cogliere la stessa impostazione cognitiva nelle altre espressioni che i latini usavano per riferirsi al tempo che fu, meno frequenti ma significative per il discorso che stiamo facendo. Una di queste, generalmente usata al plurale, accosta a *tempus* l'aggettivo *antiquus*. Gli *antiqua tempora*, i 'tempi antichi', rivelano la loro collocazione nell'asse dell'anteriorità (in senso sia temporale sia spaziale) nell'etimologia chiaramente connessa ad *ante*. *Antiquus* è qualcosa che sta davanti, che viene *prima* nel senso che ci precede, anche in termini di importanza. Così è per il sostantivo *antiquitas*, frutto di un processo di astrazione sull'aggettivo, che indica tutto quel complesso di cose che rappresentano, anche moralmente, ciò che ci sta dinnanzi, ci guida e ci fa da esempio[12].

Per quanto riguarda il futuro, invece, i latini facevano ricorso a tre aggettivi, *posterus*, *reliquus* e *futurus*, che connotano il sostantivo *tempus*, anche sottointeso, o si sostantivano al neutro. Per quanto riguarda *posterus*, non penso sia necessario notare altro se non il chiaro riferimento etimologico a *post*. Il *tempus posterum* è letteralmente 'il tempo che sta dietro' e il futuro, il *posterum*, è appunto 'ciò che è dietro'. Interessante, poi, l'esito del maschile plurale sostantivato *posteri*,

[12] Sul valore etico-morale del passato si veda il prossimo paragrafo.

letteralmente ‘quelli che sono dietro’, di cui parleremo avanti. Su *tempus reliquum* non vorrei soffermarmi di più, essendo un’espressione che fa uso del participio passato di un verbo, *relinquo*, che significa letteralmente ‘lascio indietro’ (il prefisso *re-* vale appunto ‘indietro’ ma anche ‘di nuovo’). Il tempo ‘lasciato dietro’, il tempo ‘che resta’ è ancora etimologicamente avvertito come posto dietro e quindi in piena coerenza con l’idea di posteriorità che ruota intorno all’avverbio *post.*

Un discorso particolare si deve fare per *tempus futurum.* Qui la determinazione temporale è affidata al participio del verbo *sum*, con un procedimento semantico estraneo a quello delle espressioni fin qui analizzate. La locuzione risulta, infatti, scevra da alcuna determinazione spaziale e vale appunto ‘il tempo che sarà’, così come *futurum* vale appunto ‘ciò che sarà’. Qui è da rilevare un’interessante differenza nell’uso della locuzione *in posterum* e *in futurum*, che ci aiuterà a collocare l’espressione *tempus futurum* un po’ *a latere* rispetto al nostro discorso.

Prendiamo due passi esemplificativi dall’opera di Tito Livio in cui entrambe le locuzioni sono utilizzate in contesti nettamente differenziati:

satisque iam etiam in posterum uidebatur prouisum ne quid ab repentinis eorum excursionibus periculi foret[13].

nostra victoria est, milites, inquit, si quid di vatesque eorum in futurum vident[14].

Nel primo caso il contesto è caratterizzato da una dimensione molto pragmatica e la previsione che viene effettuata a proposito del futuro, espressa dalla finale negativa *ne… foret*, è ponderata sulla base delle azioni militari descritte nel testo che precede e condotte proprio con quel fine. Nel secondo caso, invece, viene chiamato in causa un futuro incerto, quale può essere l’esito di una battaglia imminente, come quella che i romani stavano per combattere contro i Volsci. Futuro talmente poco

[13] LIVIO, *Ab Urbe Condita*, 25, 26, 6.
[14] LIVIO, *Ab Urbe Condita*, 6, 12, 8.

prevedibile che i romani decidono di trarre gli auspici. Gli àuguri presagiscono un buon esito e il comandante può rinserrare le fila dell'esercito, affermando di avere in pugno la vittoria, a condizione che gli dei e i loro vati abbiano visto giusto nel futuro.

L'analisi di passi consimili in altri autori parrebbe confermare un uso specifico del participio futuro di *sum* a caratterizzare un tempo futuro che non rientra nella sfera umana, nella quale è comunque possibile prevedere in una certa misura eventi, come conseguenze di azioni passate. Il *tempus futurum* rientra nella sfera del sacro, del divino, in quanto impossibile da decifrare per gli uomini, tempo sul quale solo gli dei e i loro vati possono azzardare qualcosa. Ciò apre interessanti questioni, che tuttavia non ho intenzione di trattare qui nel breve spazio di questo contributo. Al fine del discorso che stiamo facendo ci basti quanto messo in luce per tenere da parte la questione sul *futurum* e focalizzare l'attenzione su quanto la concezione del futuro fosse per i latini connessa con la metafora spaziale afferente al campo semantico di *post*.

Posteri e antenati: chi segue chi?

Quindi per i latini, almeno a giudicare da un'analisi linguistica ed etimologica, il futuro si pone nell'asse spaziale della posteriorità e il passato in quello dell'anteriorità. Se le cose stanno così e accettiamo le premesse del nostro discorso, la *Weltanschaung* dei latini dovrebbe risultare coerente con una tale impostazione del loro linguaggio. Cerchiamo, allora, nella cultura romana antica, nella sua antropologia, qualcosa che ci dia conferma della vitalità in essa di tali premesse metafisiche. Troveremo ciò che cerchiamo nell'antica morale ed etica romana, quella del cosiddetto *mos maiorum.* Questa, tra le altre cose, prescriveva a ogni buon cittadino, da una parte, un rapporto molto particolare con i propri morti; dall'altra, un impegno decisivo nei confronti dei propri successori.

Partiamo dal rapporto che gli antichi romani intrattenevano tradizionalmente con i propri antenati, e facciamolo partendo dalle parole che i latini usavano. I

progenitori, gli avi, in latino sono detti *maiores*, letteralmente 'quelli che sono più importanti', essendo il termine un plurale maschile sostantivato del comparativo di *magnus*. Non c'è bisogno qui di soffermarsi più di tanto sull'importanza sociale e culturale che rivestono i *maiores* all'interno dell'orizzonte antropologico romano, in particolare arcaico e repubblicano. Le fonti ci restituiscono con pregnanza l'assoluta preminenza della riflessione latina sugli antenati, considerati come punto di riferimento etico-morale assoluto. Il termine ci conferma etimologicamente questa impostazione di pensiero che fa degli avi appunto coloro 'che valgono di più'.

Il latino tardo sviluppa poi un altro termine, a noi davvero familiare, *antenatus*, sicuramente a partire da espressioni che affiorano nelle fonti tardo-repubblicane[15] e che oppongono appunto all'idea di coloro che *postea nascentur* l'idea degli avi come *ante nati*. Gli antenati, quindi, sono coloro che stanno *ante*, sia in senso temporale che in termini di importanza etico-morale, essendo *maiores* appunto. Lo stesso concetto di preminenza si trova nei già ricordati *antiquus* e *antiquitas*. Tutto ciò che viene prima nel tempo, quindi, viene "prima" anche in termini di importanza, e di ciò abbiamo un'altra conferma nell'alto valore che i latini attribuiscono agli antenati, che si pongono quindi come guida del vivere civile[16].

Se gli antenati sono degli esempi da seguire, è perché la cultura latina attribuisce loro una preminenza morale e una temporale che ne sottende una spaziale. Tutto ciò che è più importante sta davanti, viene posto prima. Gli avi stanno davanti in senso spaziale, vengono prima di noi nel senso che ci precedono e noi seguiamo le loro orme, attribuendo loro il compito di guidarci. Questa anteriorità spaziale dei progenitori si può rintracciare in modo significativo nella nota pratica funeraria, riservata inizialmente solo ai patrizi (e ciò a conferma dell'estrema importanza che rivestiva il culto dei propri antenati), riguardante l'esposizione pubblica dei calchi di

[15] Cfr. CICERONE, *De Republica*, 6, 23 (*Quid autem interest ab iis, qui postea nascentur, sermonem fore de te, cum ab iis nullus fuerit, qui ante nati sunt?*).

[16] Almeno nella fase arcaica della società romana e in quella della prima repubblica. A partire dal II sec. a.C., sotto l'influsso ellenizzante di parte della classe dirigente romana, le cose si complicano, fino a quando nella tarda repubblica il *mos maiorum* non viene irrimediabilmente messo in discussione da nuove pratiche sociali e culturali. Se il principato restaurerà poi gli antichi valori, questi permarrano attivi nella società più a livello formale che sostanziale, di fatto aprendo la società a nuovi orizzonti etici e culturali.

cera dei volti degli antenati illustri, membri della classe senatoria[17]. Ciò aveva il senso di testimoniare l'antichità della discendenza e di contrapporre appunto i patrizi agli *homines novi*, i quali non potevano vantare avi appartenuti alla classe dirigente romana.

Le *imagines maiorum* sono quindi esposte, messe in vista, in un davanti spaziale che è funzionale ad attribuire loro l'importanza che meritano. I propri antenati vanno posti davanti, proprio in senso spaziale, perché, tramite il nostro porci a seguito loro, traiamo dalla loro preminenza l'importanza sociale che ci spetta. Questa visione risulta significativa ai fini del nostro discorso: il passato per la mentalità latina è sempre davanti gli occhi di chi vive nel presente, anche nella fisicità dell'immagine realistica di una maschera di cera, e si conferma quindi come preminente, anteposto non solo in senso etimologico, ma anche morale, sociale e culturale. Su questo il confronto con noi contemporanei sarà particolarmente istruttivo.

Il discorso che dobbiamo fare sui successori, su coloro che nasceranno dopo, è in qualche modo speculare a quello appena fatto sugli antenati. I latini in questo caso fanno uso dello stesso aggettivo *posterus* che abbiamo analizzato sopra, sostantivato al maschile plurale. I *posteri* sono inequivocabilmente 'quelli di dopo', 'quelli di dietro'. Nella mentalità romana tutta orientata alla preminenza del passato e della sua autorità sul presente, i posteri risultano giustamente venire dopo, collocati in una posizione di subalternità che li rende o semplici spettatori degli errori del presente[18] o futuri imitatori degli esempi del passato[19]. A loro spetterà l'ardua sentenza, come si dice, perché sono loro che, venendo dopo, seguendoci alle spalle, saranno in grado di guardarci, come noi guardiamo i nostri antenati, e giudicarci degni di essere considerati degli esempi o meritevoli di oblio.

---

[17] L'esposizione avveniva in contesti rituali specifici, come il funerale di un membro della *gens*; altrimenti le *imagines* restavano custodite, ma sempre ben visibili, nell'*atrium* della casa, all'interno di appositi scrigni. Cfr. C. DE FILIPPIS CAPPAI, *Imago mortis: l'uomo romano e la morte*, Napoli, Loffredo, 1997.

[18] Cfr. SENECA, *Naturales Quaestiones*, 7.25.5 (*Veniet tempus quo posteri nostri tam aperta nos nescisse mirentur*).

[19] Cfr. VALERIO MASSIMO, *Facta et Dicta Memorabilia*, 5.8.3.31 (*ut eorum uirtutes posteri non solum legerent, sed etiam imitarentur*).

La questione della memoria che si lascerà di sé presso i posteri, tema presente in modo prepotente nelle fonti, è anch'essa in qualche modo rivolta al passato. Nel senso che la preoccupazione per ciò che i nostri successori penseranno di noi, secondo i latini, non corrisponde a un'ansia di precorrere il tempo in avanti, ma ad una consapevolezza dell'inevitabile giudizio al quale i posteri ci sottoporranno. Questo giudizio inevitabile è lo stesso che chi vive nel presente applica guardando avanti al proprio passato, ponendo davanti a sé gli esempi illustri, ispirandosi ai quali sente la necessità morale ed etica di diventare tale per coloro che seguiranno. L'attenzione rivolta ai *posteri*, insomma, scaturisce di nuovo da un'alta considerazione del passato, da una preminenza di questo sull'asse temporale del futuro, che, in quanto posteriore, non può far altro che seguire noi, divenuti ormai passato.

È la questione dell'*exemplum*, della condotta esemplare del *vir romanus* che esplica tutta la sua moralità e la sua eticità nel confronto costante con gli esempi del passato, nella consapevolezza di poter sopravvivere al proprio tempo solo divenendo esso stesso *exemplum* per i posteri[20]. Questi non potranno disinteressarsi, in quanto dovranno necessariamente confrontarsi col loro passato, essendo questo l'unico orizzonte di riferimento certo che l'uomo possieda sulla terra. In cielo gli dei, come già detto, possono tentare di indovinare le cose future e tramite i loro vati comunicarle, nei modi ambigui della profezia e del vaticinio, agli uomini. Dinnanzi a questi c'è solo ciò che si è manifestato *ante* ed è a questo che essi si rivolgono per orientarsi con una qualche certezza nel presente.

Emerge, quindi, una grande consapevolezza da parte dei latini di un tempo passato posto innanzi a guida, a riferimento dell'agire umano, ad *exemplum* appunto per i *posteri*, per chi verrà dietro dal futuro, potremmo dire. Questa consapevolezza, che di nuovo risulta coerente con il sitema linguistico e semantico che la esprime,

[20] Cfr. CICERONE, *In Verrem*, 2.3.41.10 (*Magna est laus si superiores consilio vicisti, posterioribus exemplum atque auctoritatem reliquisti*); ID., *In Sallustium*, 5.8 (*ut ego sim posteris meis nobilitatis initium et virtutis exemplum*); LIVIO, *Ab Urbe Condita*, 8.7 (*triste exemplum sed in posterum salubre iuuentuti erimus*); QUINTILIANO, *Declamationese minores*, 253.1 (*Ita dii faciant ut magnum exemplum posteritati etiam poena dare possim*).

offre poi un'interessante prospettiva in grado di spiegare l'alto valore sociale e culturale attribuito dai romani al suicidio. La morte esemplare, il porre fine alla propria vita volontariamente, vengono intesi come esercizio di virtù morali ed etiche. L'esempio più noto e più antico ce lo riportano le fonti[21] a proposito di Publio Decio Mure, console nel 340 a. C. e protagonista di un estremo atto di eroismo. Nel corso della battaglia del Veseri che vede i Romani contrapposti ai Latini, in un momento di incertezza e di sbandamento delle fila romane, il console pone in atto una *devotio*, pratica religiosa che consisteva nel donarsi in sacrificio agli dei Mani per propiziare un esito favorevole della battaglia.

L'atto di *devotio* è antico ed è espressione di una religiosità arcaica al confine con la magia. Il fatto che questo suicidio esemplare venga compiuto all'interno di una cornice religiosa di questo tipo ce lo rende ancora più interessante. Publio Decio Mure si vota ai Mani, alle anime dei defunti, ed è solo ponendo loro nella sfera dell'anteriorità, come abbiamo visto, che assume senso il suo gesto. Il suo sacrificio, compiuto per tutto il popolo romano, lo pone in una dimensione di preminenza etico-morale presso i posteri. Egli stesso diventa *exemplum* da anteporre in situazioni simili nelle quali i posteri incorreranno. In questo senso l'esempio di Publio Decio Mure è paradigmatico di un'abitudine culturale al pensare la morte per suicidio come a un'espressione somma di virtù da imitare. Il figlio omonimo, infatti, del console, anch'egli console nel 295 a. C., nella battaglia del Sentino contro i Galli, invocando il nome del padre[22], compie lo stesso gesto, chiudendo il cerchio che dall'*exemplum* paterno porta al suo stesso divenirlo per i posteri.

Molti altri esempi di suicidi che le fonti antiche ritennero degni di essere ricordati potrebbero farsi: da quello illustre di Catone l'Uticense, che potremmo definire politico, alla lunga serie di suicidi riportati da Tacito nella narrazione del nefasto principato di Nerone, tra cui quello, potremmo dire filosofico, di Seneca e quello ormai di maniera di Petronio. Tutti esempi di come persista nella mentalità latina un'idea del fine vita orientata alla consapevolezza della preminenza che la

[21] LIVIO, *Ab Urbe Condita*, 8, 9.
[22] LIVIO, *Ab Urbe Condita*, 10, 28 (*patrem P. Decium nomine compellans*).

propria vita, divenuta ormai passata, avrà agli occhi di chi resta o di chi verrà. Preminenza che si guadagna con il gesto esemplare di volgere le spalle al proprio futuro individuale, alla propria aspettativa di vita, per consegnarsi a un passato che verrà posto innanzi a guida delle generazioni future.

Da tutto ciò che abbiamo detto sin qui dovrebbe, quindi, emergere con chiarezza quanto il sistema linguistico con cui i romani descrivevano la loro idea di tempo fosse coerente con il loro assetto di valori morali, etici e sociali. Ciò almeno fino a un certo punto della storia di Roma, diciamo fino a quando quel sistema di valori resse all'impatto delle grandi trasformazioni a cui la società romana fu sottoposta a partire dalla conquista del Mediterraneo. Ma lo strato più profondo della cultura romana, quello legato alle sue forme di pensiero arcaico, alla sua antica sapienza, resta legato alla visione di un passato che si sviluppa in avanti e un futuro che resta dietro. Per rispondere, dunque, alla domanda che introduce questo paragrafo, possiamo dire che per i nostri latini gli antenati avanzano, sicuri del loro *exemplum*, verso un passato che si offre alla vista dei posteri: sono questi a seguire, venendo dietro dal futuro.

Il passato è alle spalle?

Proviamo adesso a fare un piccolo esperimento mentale che, se riuscirà, ci consentirà di fare un salto percettivo fuori dalla nostra concezione del tempo e di comprendere più a pieno quella appena descritta. Entriamo dentro una metafora e immaginiamo la nostra vita come un cammino. Noi camminiamo attraverso la nostra esistenza. Dentro la metafora ovviamente il nostro cammino sarà orientato al futuro. Andremo avanti, passo dopo passo, verso il futuro. Il passato, il nostro passato, ce lo stiamo lasciando alle spalle. Ritengo che tale metafora descriva in modo abbastanza chiaro la nostra visione del tempo e la percezione comune che abbiamo degli assi temporali, con un passato dietro e un futuro davanti.

Ma questa metafora risulta inadeguata a descrivere la concezione del tempo che i nostri antenati, dei quali ci professiamo eredi culturali, espressero attraverso il loro linguaggio e che percepiamo ormai come opposta alla nostra.

Proviamo, dunque, ad uscire dalla metafora, con un procedimento simile a quello che serve per comprendere la relatività di Einstein. Adottando il punto di vista relativo dell'osservatore in metafora, vediamo il tempo scorrere come se fossimo noi a muoverci attraverso esso. Ma quando adottiamo un punto di vista più generale, ci accorgiamo che è il tempo a muoversi, a divenire, e noi restiamo fermi ad assistere e a subire questo svolgimento. Ciò comporta una vera e propria inversione della metafora che possiamo utilizzare per descrivere la nostra esistenza. La vita non è un cammino attraverso il tempo; la vita è un essere attraversati dal tempo. In questa nuova visione il passato non è più alle spalle, ma si manifesta davanti a noi osservatori esplicandosi in fatti di realtà. Il futuro nel suo essere probabile, non realizzato, sgorga da un abisso inosservato, da un dietro che rimane oscuro e che man mano si dispiega davanti a noi in un passato che lascia sensazioni e ricordi.

Come quando, su un treno fermo alla stazione, un osservatore seduto al finestrino vede muoversi un altro treno sul binario accanto e ne ricava l'impressione del movimento del mezzo su cui si trova, così l'uomo (moderno), vedendo scorrere il tempo di fronte a lui, ne ha tratto l'impressione di muoversi in avanti attraverso esso. Quest'inganno percettivo è alla base della nostra visione del tempo ed è ciò che l'ha resa diametralmente opposta a quella degli antichi, i quali avevano visto bene e avevano organizzato in modo coerente il loro universo linguistico, collocando nella posteriorità il futuro e nell'anteriorità il passato, decretando di fatto una preminenza, una priorità del secondo sul primo.

Noi moderni, noi contemporanei, abbiamo fatto esattamente l'opposto, relegando il passato in secondo piano e proiettandoci in avanti verso un futuro guardato ormai a vista, decretando di fatto un'incoerenza insanabile tra la nostra cognizione del tempo e il linguaggio che la esprime. Incoerenza che determina lo sfasamento tra le determinazioni spaziali etimologicamente connesse agli avverbi

latini *post* e *ante*, e le rispettive determinazioni temporali, sulle quali abbiamo applicato nuove metafore spaziali diametralmente opposte.

Ma quando è successo tutto questo? Quando il senso profondo del tempo, residuo di un'antica saggezza ancora presente nelle forme linguistiche e di pensiero dei latini, si è trasformato in questa visione antropocentrica dell'uomo che guarda in faccia il proprio futuro? Quando ci siamo lasciati il passato alle spalle? La risposta a queste domande meriterebbe una trattazione che una monografia non riuscirebbe a contenere: figuriamoci l'angusto spazio di questo contributo. Tenterò di offrire alcuni spunti di riflessione che possano aiutarci a impostare il discorso, aprendo a delle ipotesi interpretative piuttosto ampie e generali ma in qualche modo esplicative.

Partiamo dagli stessi latini e dalle fasi più tarde della repubblica, quando gli antichi valori e l'antica morale è seriamente messa in discussione dagli influssi culturali provenienti da Oriente. Le filosofie materialistiche e individualiste che nascono in seno al nuovo orizzonte culturale ellenistico da un lato spaventano i rappresentanti della classe dirigente romana, dall'altro fanno breccia nelle fervide menti di intellettuali più aperti e sensibili. Se ancora nel II secolo a. C. assistiamo alla cacciata dall'Urbe di filosofi greci come Carneade, nel I sec. l'Epicureismo e lo Stoicismo si fanno definitivamente strada all'interno del panorama culturale romano.

La mentalità fortemente collettivista del *civis romanus*, che caratterizza tutta la prima fase della storia repubblicana, a partire dal II sec. a. C. subisce un progressivo indebolimento a favore di concezioni esistenziali individualiste. Il protagonismo politico, così aspramente condannato ancora ai tempi di Scipione, nel I sec. a. C. esplode nelle lotte di potere che portano alle guerre civili e alla fine della stessa *res pubblica*. Emerge sempre più forte la personalità del singolo a scapito di una visione collettivista della società e l'antica morale che sosteneva quella visione si trasforma in un'adesione formale a riti e dettami religiosi. L'individuo romano è adesso in grado di percepire la propria dimensione esistenziale su un piano di autodeterminazione che lo porta a rapportarsi in modo nuovo al proprio destino.

Qui sta a mio parere un primo momento di svolta significativo che porta gli stessi romani, i romani della tarda repubblica e più ancora gli intellettuali che vivranno sotto il principato e in età imperiale, a percepire il tempo in modo diverso. All'antica concezione che pone il passato avanti e il futuro alle spalle si affianca una nuova visione in cui si comincia a percepire un'inversione delle metafore spaziali utilizzate per orientare il proprio stare nel tempo. Le fonti testimoniano in modo chiaro questo cambiamento: non a caso, a partire dal I sec. a. C. espressioni come *providere/prospicere futurum*, *providere/prospicere in posterum*[23], nelle quali è evidente l'idea sottesa dello sguardo che si proietta in avanti per indagare il futuro (il preverbo *pro-* vale 'davanti', 'di fronte'), cominciano a essere utilizzate dai maggiori autori.

Di interesse particolare per questo discorso risulta, poi, la riflessione filosofica di Seneca, che porta la cultura romana a confrontarsi con un orizzonte etico ormai del tutto alieno da quello collettivista della società repubblicana. Alla metafora del futuro verso il quale ci si sporge in avanti[24] si accompagna quella del passato verso il quale si può guardare solo rivolgendosi indietro[25]. Le affermazioni di Seneca assumono un peso particolare se si pensa alla sua riflessione sul tempo, che permea in qualche modo tutta la sua opera. L'individuo posto a confronto con se stesso, nella sfida rappresentata dal controllo sulle sue passioni, elabora nuove maniere di rapportarsi con la propria interiorità e con ciò che percepisce, a partire dallo scorrere della vita stessa e quindi del tempo.

In seno alla stessa latinità, dunque, da un certo momento in poi, convivono due visioni del tempo: una antica, legata alle forme della saggezza arcaica e alla morale tradizionale, quella che vede il passato in una posizione di preminenza su un futuro

[23] Si riscontrano soprattutto nella prosa e con una frequenza significativa in Cicerone. Unica eccezione precedente a Cicerone è costituita da TERENZIO, *Adelphoe*, vv. 386-88 (*istuc est sapere, non quod ante pedes modost videre sed etiam illa quae futura sunt prospicere*).

[24] SENECA, *Dialogi*, 6.9.5.9 (*Aufert uim praesentibus malis qui futura prospexit*); ID., *Epistulae Morales ad Lucilium*, 66.35.3 (*Non potest ferre sententiam nisi in rem praesentem perductus est; nec futuri providus est nec praeteriti memor; quid sit consequens nescit*).

[25] SENECA, *De beneficiis*, 3,3,4 (*Deinde quia nemo nostrum novit nisi id tempus, quod cum maxime transit, ad praeterita rari animum retorquent*); ID., *De brevitate vitae*, 10,2 (*Hoc amittunt occupati; nec enim illis uacat praeterita respicere, et si uacet, iniucunda est paenitendae rei recordatio*).

che resta indietro e imperscrutabile; e una frutto di nuove tendenze culturali, spesso in conflitto con quelle tradizionali, che ribaltano l'ordine delle metafore spaziali dell'altra, senza però, c'è da dirlo, mettere in discussione la preminenza del passato sul futuro. La cultura ellenistica, quindi, apre la romanità a forme di pensiero individualista che mettono in discussione il collettivismo tipico della Roma arcaica e repubblicana e che lasciano spazio a una visione del sé più autonoma e in grado di confrontarsi faccia a faccia col proprio destino.

Determinante per l'abbandono della visione del tempo legata all'antica sapienza e alla morale tradizionale è poi l'avvento del Cristianesimo, che permea la società romana, a tutti i livelli sociali, minando dalle fondamenta la sua morale 'pagana'. È noto come la cultura cristiana abbia elaborato una concezione molto strutturata del tempo, di cui fa parte la concezione lineare dello stesso che dalla creazione porta dritto alla fine dei tempi, all'apocalisse. Nella dialettica fra pensiero cristiano e pagano, in particolare a partire dalla riflessione di Agostino, la visione di tempo lineare in cui si esplica la storia dell'uomo, come espressione della volontà di Dio, si oppone alla concezione circolare, fallace e tipica del pensiero pagano. Il tempo cristiano, potremmo dire di concezione giudaico-cristiana, che si pone come ecumenico, portatore di verità rivelata, s'impone sulla dimensione temporale tipica del mondo greco-latino surclassandola, almeno a livello istituzionale[26]. Ciò contribuisce in modo netto all'affermazione di una visione del tempo proiettata decisamente in avanti, in un futuro che da un lato è 'al di là', attesa della salvezza, della vita eterna, dall'altro è certezza della futura fine dei tempi, del termine ultimo verso il quale inesorabilmente la storia dell'uomo avanza.

Un'altra suggestione utile a capire come noi contemporanei abbiamo acquisito quella dissonanza cognitiva che ci fa nominare la posterità con un termine che semanticamente ce la pone dietro, mentre la sentiamo tutta spostata in avanti, è la riflessione sull'Umanesimo e sul Rinascimento. La grande riconciliazione tra

[26] Le persistenze della visione ciclica del tempo sono ben note agli antropologi e agli etnografi di tutti i tempi, compresi quelli che oggi studiano le tradizioni popolari in chiave simbolica e vi ritrovano archetipi millenari.

pensiero religioso cristiano e cultura greco-latina, voluta fortemente e teorizzata da Erasmo, rilancia l'uomo rinascimentale verso un futuro di rinascita e di prospera ripresa delle dimenticate scienze antiche. Il passato viene reinterpretato alla luce di una nuova intensa forza vitale e culturale, e diviene un trampolino dal quale spiccare un salto in avanti nella storia. La massima *homo faber fortunae suae* condensa la nuova visione dell'uomo che si affaccia alla modernità, consapevole di sé, che affronta il suo destino ponendolo dinnanzi a se stesso, in una sfida con il fato che mette in discussione l'incertezza reverenziale del futuro tipica delle società arcaiche e tradizionali. Ed è forse questo il momento cruciale, il momento in cui l'uomo inaugura la fase storica della modernità, il momento in cui l'uomo moderno europeo abbandona la visione tradizionale del tempo, che aveva condiviso per millenni con tutte le altre civiltà apparse sulla terra, e di cui quella romana rappresenta una persistenza in ambito tardo-antico. Ha ragione Eliade quando dice che

> La differenza principale tra l'uomo delle società arcaiche e tradizionali e l'uomo delle società moderne, fortemente segnato dal giudeo-cristianesimo, consiste nel fatto che il primo si sente solidale con il cosmo e con i ritmi cosmici, mentre il secondo si considera solidale solamente con la storia[27].

La folle corsa in avanti

E la storia ormai procede solo in un senso e quel senso è proprio dritto davanti a noi. Nessu dubbio in merito: nulla può incrinare questa certezza positiva. L'Illuminismo e il Positivismo danno all'uomo contemporaneo la certezza che la sua visione del tempo è inequivocabilmente reale. La stessa idea di progresso scientifico proietta l'umanità in avanti, sempre oltre se stessa, fino ai limiti dell'umano stesso, verso il cosidetto trans-umano. Siamo ormai entrati in una fase cruciale della nostra storia. Lo sviluppo tecnologico, strettamente intrecciato col progresso scientifico, ci ha portati a dominare il pianeta a tal punto da arrecarvi danni da molti considerati irreparabili. Ma l'incrollabile fede positivista ci spinge a pensare che sarà proprio lo

[27] M. ELIADE, *Il mito dell'eterno ritorno*, prefazione alla traduzione italiana, Torino, Lindau, 2018, p. 5.

sviluppo tecnologico a salvarci dai danni che esso stesso ha creato. Ciò forse oltre i limiti dell'umano appunto, oltre i limiti del nostro corpo biologico, oltre i limiti delle nostre menti individuali, in un abbandono speranzoso alla gestione dei problemi da parte delle intelligenze artificiali.

Abbiamo smesso di essere solidali col cosmo per divenire tuttuno con la storia, con l'idea positiva di storia che ci costringe a una folle corsa in avanti. Il nostro rapporto con i nostri antenati si affiovolisce e si esaurisce, da un lato, in una sterile retorica fatta di commemorazioni che si ripetono sempre uguali di anno in anno; dall'altro, in una commiserazione compassionevole del loro stato di arretratezza tecnologica. Abbiamo perso la consapevolezza antica, che ancora i nostri cugini romani sentivano operante nel loro liguaggio, riguardo al nostro essere immersi in un divenire che non ci consente altro orizzonte conoscitivo se non quello passato. Non seguiamo più i nostri antenati, né tantomeno ci sentiamo posteri, posti dietro a chi ci ha preceduto.

E di converso non consideriamo i posteri come coloro che verrano dietro di noi. Non ci sentiamo osservati dai nostri successori. Anzi, tendiamo a pensare che loro siano collocati già nel futuro, che siano 'troppo avanti', che non riusciamo a star loro dietro. In questa visione del mondo, diametralmente opposta a quella che abbiamo analizzato, rinunciamo a qualunque senso di responsabilità nei confronti delle generazioni future. È come se, ponendo i posteri in avanti nel tempo, percependoli come avanzanti davanti a noi verso il futuro, smettessimo di preoccuparci dell'esempio che noi possiamo rappresentare per loro. Loro non ci vedono, non ci guardano le spalle come nella concezione antica. Siamo noi che li vediamo correre e ci sentiamo tristi per il fatto di non poter stare al loro passo.

Queste semplici considerazioni, se da un lato potrebbero apparire banali, dall'altro sono esplicative della grande crisi culturale e sociale nella quale si trova coinvolto oggi l'Occidente. Si continua a parlare ossessivamente di mancanza di educazione delle nuove generazioni ma non ci si preoccupa dell'esempio che le generazioni precedenti danno loro. Ci si stupisce dell'assenza di profondità storica

degli alunni delle nostre scuole, ma non si coglie il senso profondo della trasformazione della nostra concezione del tempo. Ci affanniamo nella ricerca di resposabilità riguardo ai grandi danni ambientali che la tecnologia ha causato ma continuiamo ad affidarci a essa quotidianamente per rendere più confortevole il nostro presente, rimandando al domani, al futuro, alle nuove generazioni la soluzione ai problemi che noi abbiamo creato. Un senso di impunità si è impossesato dell'essere umano a partire dalla conquista della visione moderna del tempo: un senso di impunità nei confronti del mondo e delle persone che lo abiteranno. Una mancanza di responsabilità sociale, ambientale e generalmente umana che caratterizzano in modo, purtroppo, così pervasivo il nostro tempo.

È impietoso il quadro che ne emerge, soprattutto per noi che scriviamo, per noi che insegniamo, per noi umanisti che dovremmo rappresentare l'ultimo legame con il nostro passato culturale e quindi con quella *Weltanschaung* che è emersa dalla nostra analisi. Nostro, forse, il compito di mettere in risalto quanto relative siano la nostra visione del mondo, la nostra visione del tempo, la nostra fede nel progresso e nel futuro, nella speranza che l'uomo contemporaneo sia in grado di aprirsi a una riflessione profonda sulla sua dimensione temporale e magari a una revisione dei presupposti che ci hanno portato fin qui.

Ritorno al passato

In fondo era proprio questo l'intento del mio contributo: confrontare la nostra visione del mondo con quella antica, coglierne le differenze per relativizzare le nostre convinzioni. Ciò al fine di trovare spunti di riflessione utili ad affrontare le sfide della contemporaneità. Sfide che appaiono giorno dopo giorno sempre più decisive e inevitabili. Sfide alle quali dobbiamo provare a rispondere con l'apporto non solo delle scienze esatte e della tecnologia, ma con tutta la nostra umanità, tentando di recuperare il senso profondo del nostro posto nel mondo, delle nostre relazioni, della nostra cultura, attraverso la riattivazione di quelle forme di sapienza che rendevano la

visione del mondo degli antichi una visione, se non più, altrettanto chiara e coerente della nostra[28].

Sia chiaro: non sto proponendo qui un ingenuo quanto inutile ritorno al passato. Propongo una riflessione sull'utilità di una riconnessione culturale con gli aspetti più profondi e arcaici del nostro essere umani, con quelle verità sapienziali che hanno guidato l'umanità fino alle soglie della modernità, per poi essere definitivamente ripudiate da un orizzonte epistemologico dominato esclusivamente dall'empirismo[29]. Nella convinzione che la filologia sia cosa viva e ricerca appassionata della verità[30], propongo qui di riconnettere il nostro sapere alle radici della sapienza antica, per farne cosa profondamente umana, al servizio degli uomini e della terra che abitiamo. E tale riconnessione è possibile solo se riusciamo a creare dei cortocircuiti cognitivi come quello che ho proposto in questo contributo, dei piccoli shock culturali che ci permettano da un lato di relativizzare le nostre convinzioni e dall'altro di riattivare convinzioni e visioni del mondo antiche.

Quando proposi ai miei alunni liceali l'impianto argomentativo che sta alla base di questo contributo, decisi di consolidare quel senso di dissonanza cognitiva che ero riuscito a ottenere mostrando loro questa immagine.

[28] Cfr. Whorf a proposito delle categorie grammaticali che noi occedentali usiamo per organizzare la realtà e di quanto risultino relative e poco coerenti rispetto a quelle di popolazioni cosidette "primitive". B. L. WHORF, *Linguaggio, pensiero e realtà*, Torino, Bollati Boringhieri, 2018, pp. 172-73 (ciò che sorprende di più è lo scoprire che varie grandi generalizzazioni del mondo occidentale, come il tempo, la velocità e la materia, non sono essenziali alla costruzione di un quadro coerente dell'universo).

[29] Ciò anche sulla scorta dell'interpretazione colliana del pensiero di Nietzsche. Cfr. L. BOI, *Il mistero dionisiaco in Giorgio Colli. Linee per una interpretazione*, Roma, Stamen, 2020, pp. 277 e sgg.

[30] Cfr. G. COLLI, *Apollineo e Dionisiaco*, Milano, Adelphi, 2010, pp. 27 e sgg.

Dicendo loro che si trattava di Hubble, il telescopio spaziale lanciato in orbita nel 1990 e ancora attivo, chiesi loro se questo oggetto e la sua immagine rispondessero alla loro idea di "futuro". Con entusiasmo mi risposero di sì. E nella stessa maniera risponderemo noi. Si tratta di uno dei prodotti più raffinati dell'ingegno umano, frutto del connubio fra scienza e tecnologia, il loro risultato più alto al servizio della conoscenza. Inoltre, nel suo riconnettersi idealmente al telescopio di Galileo, la sua immagine ci rimanda tutto il forte senso di conquista, da parte dell'uomo, dell'ignoto e dello spazio profondo. Questo oggetto, insomma, con i suoi pannelli solari ad alta efficienza, con il logo della NASA in evidenza, con la lucentezza dei suoi materiali resistenti al freddo spaziale e alle radiazioni solari, ci trasmette chiara l'idea di quale futuro ci aspetta. Un futuro di sempre nuova scoperta, un futuro in cui la tecnologia ci porterà a oltrepassare i limiti gravitazionali del nostro pianeta e magari del nostro sistema solare, un futuro di radiosa conquista dei misteri dell'universo, un futuro di ulteriore rinascita dell'umanità oltre le frontiere stesse dell'umanità. Avendo raccolto quest'idea positiva di ciò che si lascia prefigurare nelle nostre menti dopo la contemplazione di Hubble, ho mostrato ai miei alunni quest'altra immagine:

Si tratta di una delle più famose immagini riprese dal nostro telescopio spaziale nel corso della sua attività in orbita attorno alla terra, un'immagine di rara bellezza, di tale potenza evocativa da meritarsi il titolo di *I pilastri della creazione*. Ritrae, infatti, colonne di gas e polveri interstellari all'interno delle quali è nettamente riconoscibile, nei suoi vari stadi, il processo di nascita e formazione di nuove stelle. Queste nascenti stelle fanno parte di un ammasso ben più grande chiamato Nebulosa Aquila, che si stima trovarsi a una distanza dalla Terra di 7000 anni luce.

E a questo punto interviene il piccolo cortocircuito, il piccolo shock culturale che dovrebbe indurre anche il lettore a mettere in discussione quelle che pensava essere categorie immutabili del proprio orizzonte conoscitivo. L'immagine appena analizzata (cioè il frutto del lavoro della più avanzata ingegneria umana, lo stimolo a una conoscenza scientifica sempre più approfondita del nostro universo, il risultato massimo della tecnologia al servizio della scienza) altro non è che un'istantanea dal passato. La luce che il telescopio spaziale Hubble ha catturato con la sua potente ottica ha impiegato, inftti, ben 7000 anni luce per raggiungerci. L'immagine dei *Pilastri della creazione* è insomma letteralmente vecchia di 7000 anni. E allo stesso modo tutte le altre immagini che noi esseri umani siamo in grado di riprendere dallo spazio profondo, che utilizziamo la luce o altri raggi non visibili all'occhio umano, non sono altro che fantasmi provenienti dal passato dell'universo che ci circonda. Così fino al limite di circa 13,8 miliardi di anni luce, oltre i quali non è più possibile interrogare lo spazio interstellare visibile, per la semplice ragione che lo spazio e la luce non esistevano prima di quel limite.

Quel limite è anche il limite del nostro orizzonte conoscitivo riguardo all'universo. Non ci è dato, infatti, conoscere nulla di ciò che precede quello che la fisica contemporanea chiama Big Bang, se non per ipotesi non verificabili da alcuna osservazione. Il nostro orizzonte conoscitivo si esurirebbe, quindi, in un punto nel passato che è anche l'origine del tempo stesso. Tutto il nostro sforzo conoscitivo, tutto il nostro proiettarci in avanti alla scoperta dello spazio profondo forse non è altro che un affacciarci sul passato, un cogliere di quel passato indizi e prove di cosa

ci ha portato fin qui, nel presente. Il cielo stellato sopra di noi, il simbolo stesso della conoscenza oggettiva esterna a noi, il campo di prova dell'uomo del futuro e delle sue future esplorazioni è il riflesso del passato dell'universo stesso, e forse è solo a questo passato che possiamo guardare per costruire la nostra conoscenza del cosmo.

Per quanto provocatorio possa apparire, questo punto di vista ha il vantaggio di costringerci a pensare a quanto il passato in realtà ci stia davanti. Il nostro orizzonte conoscitivo stesso, la nostra più elevata forma di conoscenza, quella cosmologica, è tutta rivota al passato e fa uso di indizi provenienti dal passato per costruirsi. Il passato, insomma, se nel nostro sentire comune è percepito come ormai dimenticato e lasciato indietro dalla nostra folle corsa in avanti, nei livelli epistemologici più elevati forse è ricollocabile in una sfera diversa, in un davanti che è appunto ricerca positiva di segni che ci aiutino a ricostruirlo. In questo senso astrofisica e filologia forse fanno la stessa cosa: si rivolgono alle manifestazioni del passato nel tentativo di ricostruirne il senso, per dare senso al nostro presente, nella consapevolezza che solo nell'osservazione del passato è data conoscenza.

Alla fine dei giochi sentiamo, quindi, la concezione del tempo degli antichi romani meno distante dalla nostra o, meglio, avvertiamo l'esigenza di mettere in discussione la nostra per recuperare qualcosa di quella. Ciò nella speranza che il riflesso di quell'antica sapienza che sapeva collocarci nel cosmo nella giusta maniera riesca ancora oggi a indirizzarci dalla "parte giusta" della Storia e del Tempo.

Salvatore Alessandro Scibetta

Pandemie, glossari e visioni: il Realismo Terminale e la poesia di Giuseppe Langella

Gli anni Duemila sono segnati dal fenomeno dilagante di Internet diventato, in poco tempo, il liquido amniotico dell'uomo del Terzo millennio. I progressi della tecnologia informatica e lo sviluppo esorbitante dei *social media* hanno avuto forti ripercussioni anche in ambito letterario, offrendo a tutti, letterati di professione e dilettanti allo sbaraglio, l'opportunità di far circolare i loro testi all'interno della rete e raggiungere un vasto pubblico di lettori-*followers*. Il villaggio globale, l'uso smodato dei tecnicismi e degli anglismi, il trionfo dell'artificiale sono tutti fattori che sembrano condurre l'umanità verso una civiltà post-umana, verso un abisso incolmabile tra le parole e le cose, tra i segni e la realtà. Benché la poesia occupi uno spazio residuale nello scenario culturale e sugli scaffali delle librerie; sebbene esistano più poeti (compresi non poeti e antipoeti[1]) che lettori di poesie e si verifichino una serie di sconfinamenti del genere poetico, rispetto a come la tradizione ce lo ha consegnato, la poesia non smette di far parlare di sé in un gran fermento di discussioni teoriche e concreti atti di scrittura. «Se ne scrivono ancora», per riattualizzare lo stupore di Vittorio Sereni negli anni Sessanta del Novecento.

Se nel 1953 Roland Barthes si interrogava, in *Grado zero della scrittura*, su cosa fosse la «*littérature*», diversi critici, francesi e americani *in primis*, si interessano oggigiorno a ogni evoluzione che la poesia compie, registrando tendenze e discutendo intorno alle nuove forme di poesia e post-poesia (Jean-Marie Gleize,

[1] «Il deragliamento dai binari della poesia – sostiene Giuseppe Langella – culmina idealmente in un'opera collettiva del 2009 intitolata *Prosa in prosa*, formula provocatoria mutuata da un saggio di Jean-Marie Gleize (*A noir. Poésie et littérarité*, 1992)». Cfr. G. LANGELLA, *La modernità letteraria*, Milano, Pearson, 2021, p. 609. In questa antologia, vi sono i testi di Andrea Inglese, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Michele Zaffarano e Andrea Raos, i quali propongono una scrittura sperimentale, sincopata, mimetica, fluviale che sia simbolo di un atto comunicativo non più portatore di senso. Con gli antipoeti di *Prosa in prosa* – conclude il poeta Langella, qui anche in veste di critico letterario e autore di manuali di letteratura italiana moderna e contemporanea – «siamo all'epilogo, dello scetticismo novecentesco, che ha sfiduciato la letteratura» (*ibidem*).

Christophe Hanna, K. Silem Mohammad, Emanuel Hocquard)[2]. I confini della poesia sono sempre meno definiti, ma sempre più dilatati: la poesia lirica, la poesia di ricerca, la poesia in prosa, la poesia dentro la Rete o la Rete dentro la poesia, il neo-metricismo, solo per citare alcune delle esperienze più recenti[3]. Gli stimoli e i punti di riferimento sono davvero eterogenei. Si è passati dalla tirannia dell'io lirico a un io complesso e "in relazione", che fatica a trovare la propria voce sulla pagina bianca, ma si lascia contaminare attraverso procedimenti stilistici quali il *cut up*, l'*eavesdropping* o il *googlism*. Assistiamo all'utilizzo di forme espressive ibridate con il paradigma narrativo; a inedite configurazioni del rapporto tra voce, corpo e contesto[4]; a forme di straniamento spesso rivolte alla demistificazione, alla parodia o al riuso citazionistico dei linguaggi dei nuovi *media*. Per questo, risulta ancora più sfidante oggi l'interrogativo che Jean-Marie Gleize ci rivolgeva nel volume *A noir. Poésie et littérarité*: «*Existe-t-il une poésie après la poésie?*»[5]. Alla domanda posta dal poeta e critico francese, il Realismo Terminale replica affermativamente, in un clima critico tanto vivace quanto disorientato, concentrato a ragionare sull'"ossimorico" lessema "poesia in prosa" e spiazzato dalla pubblicazione della

[2] Un legame stretto corre sull'asse Roma-Parigi. Non c'è dubbio che in Francia Jean-Marie Gleize sia una delle figure-chiave del fronte di ricerca appena tratteggiato. Non solo con i suoi testi, ma anche con una cospicua produzione critica e teorica, la realizzazione di collane e riviste (si rimanda a «Nioques», fondata nel 1990 e oggi pubblicata dalle edizioni La Fabrique), l'instancabile partecipazione a discussioni e dibattiti. In una nota a margine, ha chiarito Gleize lo scorso anno: «Nioques *n'est pas une revue de poésie, comme son titre l'indique. C'est une revue de poésie* après *la poésie*» (http://cipmarseille.fr/evenement_fiche.php?id=1399). Marco Giovenale e Michele Zaffarano si occupano, in casa nostra, di riannodare le ricerche sui due versanti delle Alpi, promuovendo sia il volume *Prosa in Prosa* (che segna l'epilogo di un processo di dissoluzione) sia iniziative come la rivista GAMMM e collane editoriali come i «Chapbooks» di Arcipelago, «Benway Series» e «Tielleci». Nel recente *Qualche uscita. Postpoesia e dintorni* di Gleize, curato da Zaffarano (Roma, Tic, 2021), i quindici interventi raccolti partono tutti dal presupposto che esista un "fuori" e un "dopo" la poesia. E che non ci sia solo "un" modo per uscirne, ma che si possa contare su una pluralità di gesti, di atteggiamenti e di disposizioni (alla fuga), secondo le diverse maniere con cui può essere pensata una rifondazione (una riconversione) dell'"industria logica" letteraria.

[3] Non c'è "la" poesia; ci sono "le" poesie – sintetizza Giovannetti, sottolineando l'importanza del lavoro del critico di dar conto della pluralità delle poesie. Cfr. P. GIOVANNETTI, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017.

[4] La poesia, divenuta sempre più performativa (si pensi ai *readings*, alle *covers* poetiche di Raul Montanari, Aldo Nove e Tiziano Scarpa; o al *poetry slam* o agli *spoken words* di Lello Voce), si appoggia su immagini e suoni, si affida al corpo e alla voce, predilige modi di esecuzione e canali di diffusione nuovi, trasformandosi in performance che hanno il sapore dell'evento che accade.

[5] «La post-poesia esisteva anche prima di Gleize – ha affermato in un evento pubblico Langella –, ma solo in questi anni è entrata a far parte del dibattito letterario».

raccolta *Prosa in prosa*, volume che aveva l'intento di squadernare le categorie con le quali il pubblico era abituato a leggere la testualità lirica, per superare il confine fra letterario e letterale. La risposta della poetica realistico-terminale è un pieno ritorno a investire sulla poesia, sulla funzione e sulla forma del genere "poetico", e a credere nella sua possibilità di interpretare e rappresentare il tempo presente. Nell'era delle *technicalities*, la poesia giunge a riportare in superficie l'anima che abbiamo, consapevolezza che, troppo spesso, trascuriamo. È da essa che apprendiamo come distinguere tra la corteccia e la linfa, tra ciò che è profondo e ciò che è banale, tra l'equanime e il tendenzioso.

Il Realismo Terminale, movimento poetico che fin dagli esordi ha richiamato l'attenzione, oltre che degli addetti, di matematici, geografi, urbanisti, antropologi, ha avviato una discussione trasversale e interdisciplinare e con ambizioni planetarie che ci riconduce al senso ultimo e più profondo della funzione della poesia[6].

Fondato nel 2010 da Guido Oldani (Melegnano, 1947) e presentato al Salone del libro di Torino nel 2014, il Realismo Terminale è una delle voci più autentiche e interessanti del panorama poetico ultra-contemporaneo[7]. Una curiosa avanguardia, a dire il vero: non si tratta di un movimento giovanile o giovanilistico; non si presenta come il "genio guastatori", come accadde un secolo fa, con i futuristi. Non tutte le avanguardie, d'altronde, si sono caratterizzate per lo sconvolgimento totale, per la rottura definitiva degli schemi (si pensi ai crepuscolari). Avanguardia o retroguardia? – per citare Marco Pellegrini, uno dei poeti realisti terminali, antologizzato in *Luci di posizione. Poesie per il nuovo millennio*[8]. Il realismo terminale rifugge lo sperimentalismo fine a se stesso e l'utilizzo di un lessico innaturalmente ricercato; non parla «poetese» (Sanguineti); non si vanta con abilità di giocoliere della parola.

[6] La poesia della civiltà globalizzata e dell'omologazione trionfante parla a tutti, postula una geografia vasta, cancella i confini e le inflessioni locali.

[7] Tra i primi contributi critici sulla poetica oldaniana, si segnala A. ANELLI, *Alla rovescia del mondo. Introduzione alla poesia di Guido Oldani*, Faloppio, Lieto Colle, 2008.

[8] *Luci di posizione. Poesie per il nuovo millennio*, a cura di G. Langella, Milano, Mursia, 2017. L'antologia di tendenza ospita testi di Guido Oldani e Giuseppe Langella, naturalmente, e di Giusy Càfari Panìco (Piacenza, 1968), Franco Dionesalvi (Cosenza, 1956), Valentina Neri (Cagliari, 1973), Marco Pellegrini (Milano, 1963).

Quante volte (troppe ultimamente) il lettore si chiede se e in quale modo quella poesia (o, in generale, quel testo) possa essere considerato testimonianza dell'epoca in cui vive. Il Realismo Terminale recupera, sì, alcune forme classiche, ma le rende moderne all'interno di una ricerca di senso profondamente interrogante del tempo presente. La poetica realista terminale è eticamente edificata; intrisa di impegno civile, essa richiama lo sguardo del lettore alla sua umanità, gli sbatte addosso il fatto di cronaca per capire il peso umano e sociale di ciò che accade[9].

Si tratta di una nuova modalità espressiva, che conduce la poesia (e le arti tutte) a superare il lirismo individualistico e il ripiegamento sul proprio vissuto per una più ampia riflessione sui comuni destini dell'umanità, inevitabilmente intrecciati in un mondo costantemente connesso e interconnesso. Come spiega Langella nell'introduzione dell'antologia *Luci di posizione* (come a dire, già nel titolo, la poesia c'è, ha già acceso i fari per orientare la luce su ciò che non deve più restare in ombra), il mondo in cui viviamo è ben diverso da quello che appariva a Leopardi. La natura è messa ai margini, non è più termine di paragone (nemmeno nel parlare quotidiano – si vedrà più avanti a proposito della cosiddetta "similitudine rovesciata"); e a nasconderci «tanta parte dell'ultimo orizzonte» è una «fila inamena di casermoni», in cui «i popoli si ammassano in agglomerati sempre più tentacolari» e i milioni di oggetti che vengono sfornati dalle fabbriche sono ormai «le nostre segretarie, i nostri passatempi, i nostri contabili, i nostri specialisti […] Si può far finta di niente? – scrive ancora Langella – Noi crediamo di no. Il Novecento è passato, non possiamo più scrivere come scrivevamo nel Novecento. Non possiamo, dico, se vogliamo render conto di quello che sta accadendo e che chiede a noi di trovare, secondo il *proprium* dell'arte, un linguaggio corrispondente»[10]. Ce lo ricorda il monito di *Qoelet*: «*Tutto ha il suo momento, e ogni evento ha il suo tempo sotto il*

[9] Nel 2020 è stata pubblicata un'altra antologia di tendenza (*L'occhio di vetro*), all'interno della quale è stata data voce ai narratori. Essa contiene i racconti di Cristò (Bari, 1973), Matteo Fais (Cagliari, 1981), Stefanie Golish (Detmold, Germania, 1961), Stefano Guglielmin (Schio, 1961), Isabella Teresa Kostka (*Poznań*, Polonia, 1971), Eugenio Lucrezi (Lecce, 1952), Marilù Oliva (Bologna, 1975) e Salvatore Ritrovato (San Giovanni Rotondo, 1967). Cfr. *L'occhio di vetro*, a cura di D. M. Pegorari, Milano, Mursia, 2020.
[10] *Luci di posizione. Poesie per il nuovo millennio*, a cura di G. Langella, op. cit., p. 9.

cielo […] C'è un tempo per nascere e un tempo per morire, un tempo per demolire e un tempo per costruire, un tempo per tacere e un tempo per parlare» (*Qo 3,1–11*). Da qui la necessità di misurarsi col proprio tempo alzando il tiro fino a «diventare gli specchi ustorii del mondo in cui viviamo». «Il realismo terminale – conclude Langella – nasce dall'osservazione di questi fatti planetari e delle trasformazioni antropologiche che stanno generando. Vuol essere un rispecchiamento ironico della civiltà ipertecnologica, babelica e globalizzata degli anni Duemila»[11]. Un'altra curiosità concerne l'età dei poeti appartenenti al movimento; i padri fondatori hanno vissuto le rapide trasformazioni della nostra società e del paesaggio da un mondo rurale e artigiano a un paese moderno (è il passaggio dalla *Milanin* alla *Milanon*, per semplificare e rendere l'idea). Nel tempo, si è venuto aprendo alle più varie forme espressive (arti visive e plastiche, musica, teatro, danza) e si sono aggiunti altri poeti di valore[12].

Ciò che rende perfettamente attuale il Realismo Terminale è questo suo essere voce interrogante del tempo presente: come circa vent'anni fa, con una poetica che riconduceva l'uomo alla scoperta della natura, il *new nature writing* combinava la classica narrativa di ricerca con un nuovo modo di scrivere sul mondo naturale (penso su tutti a *Waterblog* di Roger Deakin[13]), così a partire dal 2010 il Realismo Terminale ha iniziato a delineare un *versus* sempre più evidente tra natura e città; a rappresentare la bulimia degli oggetti che affollano, ingombrano e appesantiscono la quotidianità (gli *hyperobjects* di Timothy Morton, 2013); a mettere in guardia dal progressivo avvicinarsi della natura ai prodotti e non viceversa; a non lasciare

[11] *Ibidem*.

[12] Si tratta dei poeti Beppe Mariano (Savagliano, 1948), Tania Di Malta (Lampedusa, 1958) e Igor Costano (Desenzano Del Garda, 1980) e degli artisti Brunivo Buttarelli (Casalmaggiore, 1946), Pino Canta (Caltanissetta, 1952), Gaetano Grillo (Molfetta, 1952), Alessandro Mangiarotti (Milano, 1950) e Lorenzo Menguzzato (Trento, 1967).

[13] Nel 2000, Roger Deakin ottiene un notevole successo con la pubblicazione di *Waterlog: A Swimmer's Journey Through Britain* (Vintage editore; in italiano EDT, 2011). L'autore compie un viaggio attraverso l'elemento acquatico del Regno Unito, immergendosi in ogni stagno, lago, fiume o fossato del Paese, descrivendo le sensazioni e la carica emotiva provate e annotando tutto in un diario. Colpisce il sacrario naturale, il pantheon, il mosaico, la mitologia personale che Deakin va pian piano costruendo, attraverso una continua immersione negli elementi naturali.

inascoltate le speranze infrante di un'ecologia perduta[14]. Temi e motivi che la pandemia da Covid-19 ha accentuato e portato sotto gli occhi di tutti. Preme ricordare come una delle parole-chiave del Realismo Terminale, sulle quali si tornerà tra un attimo, sia "pandemia". Il termine, utilizzato in tempi non sospetti – diremmo oggi –, è posto in apertura del *Manifesto* e richiama l'attenzione del lettore sulla concentrazione della popolazione nelle metropoli e sulla dipendenza dell'uomo dagli oggetti e non più dalla natura.

Il Realismo Terminale si allontana dall'"io" lirico novecentesco (troppo referenziale, introspettivo, poco *engagé*) per percorrere i binari dell'impegno civile e sociale; non dimentica la tradizione, tornando al gioco delle rime, delle consonanze e delle assonanze; all'importanza della sonorità e alla misura del verso. La poesia non può rinunciare al proprio ruolo civile e universale; non può autoescludersi. Il poeta ha il compito di tirar fuori l'uomo da se stesso, compiendo un passo in avanti rispetto a quanto accaduto fino al primo decennio del nuovo millennio: il Nuovo Umanesimo – il Realismo Terminale lo sa bene – può nascere dentro il Post-Umano, al confine ultimo di esso, un attimo prima dell'estinzione dell'Umano[15]. Ma si lasci la parola ai firmatari del Manifesto del Realismo Terminale (qui riproposto nella versione breve[16]):

[14] Si rimanda a Robert L. HASS, già premio Pulizter per la silloge *Time and Materials* (2008), tra i massimi rappresentanti dell'*ecopoetry*, il quale sottolinea come anche Pascoli e Montale siano stati scrittori ecologici; ma emerge – secondo lo studioso di Berkeley – un forte senso di allarmismo, nei confronti della natura e dei cambiamenti climatici, che innerva la poesia contemporanea.

[15] C. VERBARO, *Al confine del post-umano. Visione e poesia nel Realismo Terminale*, in «Oblio», nn. 38-39, 2020, pp. 100-109. Il movimento del Realismo Terminale – sottolinea la studiosa – «ha saputo realizzare in diversi contesti sociali un'opera di disseminazione che è già di per sé motivo di interesse in un panorama in cui la letteratura tende, piuttosto che a tradursi in discorso pubblico, a farsi da esso fagocitare e strumentalizzare […] Il marchio identitario militante è evidente nell'attenzione dedicata al nostro presente, letto come tempo posto al limite estremo tra umano e post-umano. Scrive a questo proposito Oldani: "Il millenarismo, tanto temuto e gridato al passaggio dal primo al secondo millennio, che avrebbe potuto mettere a rischio l'umanità intera, è stato letto con un millennio d'anticipo. È invece oggi che si appalesa. Il precipuo interesse per la posizione occupata dall'uomo nel quadro delle relazioni sociali e culturali qualifica il Realismo Terminale come estrema variante dell'umanesimo contemporaneo e avamposto di resistenza alla cultura del post-umanesimo"» (ivi, p. 101).

[16] Il *Manifesto breve del Realismo Terminale*, intitolato *A testa in giù*, accanto alla firma del fondatore, ha quelle di Giuseppe Langella (Loreto, 1952) ed Elena Salibra (Siracusa, 1949-Pisa, 2014).

A TESTA IN GIÙ
Manifesto breve del Realismo terminale

La Terra è in piena pandemia abitativa: il genere umano si sta ammassando in immense megalopoli, le "città continue" di calviniana memoria, contenitori post-umani, senza storia e senza volto.
La natura è stata messa ai margini, inghiottita o addomesticata. Nessuna azione ne prevede più l'esistenza. Non sappiamo più accendere un fuoco, zappare l'orto, mungere una mucca. I cibi sono in scatola, il latte in polvere, i contatti virtuali, il mondo racchiuso in un piccolo schermo. È il trionfo della vita artificiale.
Gli oggetti occupano tutto lo spazio abitabile, ci avvolgono come una camicia di forza. Essi ci sono diventati indispensabili. Senza di loro ci sentiremmo persi, non sapremmo più compiere il minimo atto. Perciò, affetti da una parossistica bulimia degli oggetti, ne facciamo incetta in maniera compulsiva. Da servi che erano, si sono trasformati nei nostri padroni; tanto che dominano anche il nostro immaginario.
L'invasione degli oggetti ha contribuito in maniera determinante a produrre l'estinzione dell'umanesimo. Ha generato dei mutamenti antropologici di portata epocale, alterando pesantemente le modalità di percezione del mondo, in quanto ogni nostra esperienza passa attraverso gli oggetti, è essenzialmente contatto con gli oggetti.
Di conseguenza, sono cambiati i nostri codici di riferimento, i parametri per la conoscenza del reale. In passato la pietra di paragone era, di norma, la natura, per cui si diceva: «ha gli occhi azzurri come il mare», «è forte come un toro», «corre come una lepre». Ora, invece, i modelli sono gli oggetti, onde «ha gli occhi di porcellana», «è forte come una ruspa scavatrice», «corre come una Ferrari». Il conio relativo è quello della "similitudine rovesciata", mediante la quale il mondo può essere ridetto completamente daccapo.
La "similitudine rovesciata" è l'utensile per eccellenza del "realismo terminale"; il registro, la chiave di volta, è l'ironia. Ridiamo sull'orlo dell'abisso, non senza una residua speranza: che l'uomo, deriso, si ravveda. Vogliamo che, a forza di essere messo e tenuto a testa in giù, un po' di sangue gli torni a irrorare il cervello. Perché la mente non sia solo una *playstation*.

Firmato
Guido Oldani
Giuseppe Langella
Elena Salibra

Punto di partenza del movimento è il manifesto pubblicato da Guido Oldani nel 2010, intitolato appunto *Il Realismo Terminale*. Un opuscolo verde di quasi cinquanta pagine che, costruito secondo le modalità retoriche del manifesto di poetica ma con dimensioni e formato da *e-book kindle*, ha il compito di professare, come vuole ogni manifesto poetico ufficiale, il proprio credo e i mezzi per attuare l'arte realistica terminale[17]. Alla stampa di quello scritto, tradotto negli Stati Uniti e circolato anche in altri paesi, è seguito un dibattito su giornali e riviste letterarie[18]. Gli atti di questi

[17] Il volume si divide in una sintesi iniziale, un *abstract* tradotto in inglese da John Anthony Robbins e il manifesto *Il realismo terminale*. Si conclude con una breve bibliografia. È datato 13 luglio 2010.
[18] Dal convegno di Cagliari del 2012, momento culminante del festival dei *Traghetti di poesia*, è uscito un secondo libretto, *La faraona ripiena*, a cura di Giuseppe Langella ed Elena Salibra, che ha visto il concorso di medici, matematici, filosofi, antropologi e psicanalisti, oltre che di poeti e critici, impegnati a discutere,

pubblici dibattiti sono stati raccolti, lungo tutto il decennio, in contributi oggi utili per inquadrare la genesi e la cronistoria della poetica realistica terminale e comprenderne le dinamiche e l'evoluzione: *Faraona ripiena. Bulimia degli oggetti e Realismo Terminale*[19], *Dizionarietto delle similitudini rovesciate*[20] e *Il mondo globale e la poetica del Realismo Terminale. Ambiente, cultura, linguaggio*[21]. Il Realismo Terminale vuole innanzitutto rappresentare criticamente la civiltà globalizzata degli anni Duemila, l'ambiente artificiale in cui viviamo, stipato di gente e di oggetti[22] in megalopoli sempre più vaste, e alcune delle più significative trasformazioni antropologiche che dal campo dell'esperienza quotidiana si riverberano sui paradigmi stessi della conoscenza di sé e del mondo. Le parole-chiave del manifesto sono già

---

dai rispettivi punti di vista, le tesi del Realismo Terminale. Nel 2013, all'interno di BookCity, si è svolto un secondo convegno, a Milano, i cui Atti si possono leggere in coda al *Dizionarietto delle similitudini rovesciate*. Momento centrale nella storia e cronistoria del Realismo Terminale è stata la presentazione ufficiale del movimento al Salone del libro di Torino, il 10 maggio 2014, presso lo spazio dell'associazione Sant'Anselmo, con il lancio dell'appena riportato *Manifesto breve*. Dopo Torino gli appuntamenti si sono moltiplicati, in una crescente attenzione suscitata dalle proposte innovative dei Realisti Terminali. Un manifesto della pittura terminale, centrato sull'idea della "prospettiva rovesciata", è stato presentato e discusso nel 2016 presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara. Il movimento ha preso parte anche a iniziative provocatorie, come il raduno sotto la statua di Carlo Porta, al Verziere, il 7 ottobre 2015; o l'*happening* del *Realismo in fiore*, il 21 marzo 2016, per la giornata mondiale della poesia, col gesto simbolico di deporre dei grandi e coloratissimi girasoli di carta nei cestini di Piazza Duomo a Milano. Nel 2011, l'impegno civile dei Realisti Terminali si è tradotto nell'istituzione del Tribunale della Poesia, che ha promosso annualmente *Il giorno dell'impiccato*, per sensibilizzare l'opinione pubblica sulle condizioni di vita nelle carceri. Nel 2014, il movimento ha inoltrato una petizione ai Presidenti del Parlamento e del Consiglio Europeo per un intervento concreto dell'Unione a tutela delle minoranze etniche e religiose nel mondo. Infine, ha stabilito fecondi rapporti col mondo della scuola, culminati nella *Palestra poetica*, i cui frutti più significativi sono stati raccolti nel già citato *Dizionarietto*.

[19] *Faraona ripiena. Bulimia degli oggetti e Realismo Terminale*, a cura di G. Langella ed E. Salibra, Milano, Mursia, 2012.

[20] *Dizionarietto delle similitudini rovesciate*, a cura di L. Cozzi, Milano, Mursia, 2014.

[21] *Il mondo globale e la poetica del Realismo Terminale. Ambiente, cultura, linguaggio*, a cura di G. Langella e C.C. Canta, in «Oblio», nn. 38-39, 2020, pp. 59-125 (https://www.progettoblio.com/archivio/oblio-x-38-39). La sezione *A fuoco*, dedicata appunto al Realismo Terminale, ospita gli interventi del Convegno su *Il mondo globale e la poetica del Realismo Terminale. Ambiente, cultura, linguaggio*, svoltosi a Roma il 5 dicembre 2019. Questi i nomi degli autori e i titoli degli interventi: Giuseppe Langella (*Prime notizie sul Realismo Terminale*); Carmelina Chiara Canta (*Cultura e società sotto la lente del Realismo Terminale*); Gilberto Scaramuzzo (*Il senso degli oggetti. La provocazione educativa del Realismo Terminale*); Giuseppina Casella (*A testa in giù… come il Baobab*); Angelo Turco (*Geografia e poesia: gli oggetti, i simboli e la territorialità del Realismo Terminale*); Caterina Verbaro (*Al confine del post-umano. Visione e poesia nel Realismo Terminale*); Monica Venturini (*Letteratura, realtà, impegno. Riflessioni sul Realismo Terminale*); Guido Oldani (*La poetica epocale del Realismo Terminale*); Tania Di Malta (*Gli* assemblage *di Pino Canta, artista realistico terminale*).

[22] Scrive Oldani: «quelli odierni, se li volessimo chiamare oggetti, andrebbero considerati oggetti-diluvio, anziché oggetti amicalmente semidomestici […] cioè non più un confortevole rifugio intimista, ma un campo di battaglia […] uno spazio-tempo, il quotidiano, quantitativamente imprecisabile e quasi attivamente sdifferenziato» (G. OLDANI, *Il Realismo Terminale*, op. cit., pp. 11-12).

dichiarazione programmatica: pandemia, natura, oggetti, similitudine rovesciata. Fenomeno antropologico epocale, a partire dall'anno Duemila, è l'esodo verso la città, al quale si sono aggiunti negli anni a seguire gli spostamenti e le migrazioni dei popoli in fuga dalla fame e dalle guerre. Si tratta di una vera e propria pandemia abitativa: siamo tanti, forse troppi, e tutti concentrati nelle città. *La poesia non può prescindere da questa dimensione comune dell'esperienza. Per forza di cose, deve fare riferimento anche lei a un luogo e a un tempo* precisi – ribadisce spesso Langella nei suoi interventi pubblici. «Siamo accatastati» – rinforza argutamente Oldani senza mezzi termini: siamo accatastati, è proprio così; essere umani come oggetti. L'esodo dalle aree depresse e dalle periferie del mondo verso i luoghi della modernità e del benessere ha assunto, negli ultimi decenni, proporzioni bibliche. Al di là delle implicazioni vagamente apocalittiche[23], l'aggettivo "terminale" allude appunto a questo fenomeno di concentrazione cittadina delle masse umane, con tutto ciò che ne consegue in termini di integrazione, convivenze e conflittualità sociale. Occorre far ripartire le domande, ha ragione Gleize: «esiste una poesia dopo la poesia?». Per parafrasarla con il Realismo Terminale: «quale tipo di umanità può esistere dopo questa post umanità?». L'impegno civile gratta via, mina e corrode le impostazioni ideologiche e rilancia un moto di presa di coscienza, anche in campo letterario. Così Langella nella poesia inedita *Pandemie* dedicata al fondatore del movimento poetico[24]:

Pandemie

A Guido Oldani

La Terra è un otto volante, una giostra
che si contendono a spinte e sgambetti

[23] Non profetiche, ma sicuramente lungimiranti le affermazioni di Oldani: «non si equivochi; nulla a che vedere con profezie necessariamente apocalittiche; prognosi infauste per il mondo. Quello non è il mio mestiere. Semplicemente mai l'uomo, vivendo, è stato sepolto, come oggi, da altri vivi corpi umani e da una paragonabile congerie di prodotti […] La domanda è: quanto conta la roba, presa isolatamente dalle altre concause, nel determinare gli spostamenti del singolo uomo sulla crosta terrestre?» (ivi, pp. 18-19).

[24] Si pubblica qui per la prima volta la poesia *Pandemie*, su gentile concessione dell'autore, *à paraître* nel volume *Pandemie e altre poesie civili* (Milano, Mursia, in corso di edizione).

i più ambiziosi per mettersi in mostra.
È anche un cesto di posti mai visti,
da offrire a pacchetti in pasto ai turisti.
Per la finanza, invece, è biancheria
da strizzare a oltranza, finché ne avanza.

Per tutti gli altri è un grande frullatore,
dove ogni cosa vortica e si ammucchia,
si urta e si miscela senza posa;
anche i virus: quello a forma di mina,
nato, Dio sa come, in pancia alla Cina,
sta facendo una strage d'innocenti,
seminato nei cinque continenti.

Sfocia ogni crisi in una pandemia:
questa è la legge del mondo globale,
il tempo del realismo terminale.

Nei diciassette versi, suddivisi in tre strofe e modulati su un intreccio di rime (a volte alternate, ma perlopiù baciate) e da un uso sapiente dell'*enjambement*, niente è più intimo: gli oggetti diventano prodotti; i termini "cesto" o "frullatore" perdono la loro dimensione domestica. Il lessico rimanda a un campo semantico apocalittico ("strage", "crisi", "pandemia"). La legge del mondo globale, tema caro al Realismo Terminale, ha violentato la natura e inghiottito l'uomo, completamente assorbito dal mondo artificiale ed escluso dal mondo naturale. Gli altri due elementi-chiave del nuovo habitat, motivi strettamente interconnessi tra loro nella poetica realistico-terminale, sono la natura, ormai snaturata perché "privata del" e "provata dal" rapporto sconvolto con l'uomo; e gli oggetti «servi padroni»[25]. Siamo sommersi dagli oggetti, accumulatori seriali, vittime del consumismo sfrenato, della moda *low cost* (non a caso, si sta iniziando a parlare sempre più prepotentemente di «moda circolare»). Il Realismo Terminale è l'avanguardia in grado di cogliere e di raccontare le sfumature di un mondo «accatastato», di un mondo civilizzato sulla base dei progressi tecnologici. C'è bisogno di un risveglio etico, di una sensibilità

[25] Cfr. G. LANGELLA, *I servi padroni: la tirannia degli oggetti nella civiltà tecnologica*, in «La Modernità Letteraria», n. 7, 2014, pp. 27-54.

ambientale ed ecologica prima che l'uomo sia parificato, o forse già lo è – secondo Langella – a un pezzo di ricambio:

C-ottimisti

Ragionieri, stagiste, calciatori,
modelle, segretarie, tute blu,
lavoratori stagionali in nero,
siamo come padelle in mano a un cuoco,
che devono vedersela col fuoco,
congegni a molla cui dare la carica.
Pezzi di ricambio, o al massimo *bijoux*,
quando, pile esauste, non serviremo
più, ci smaltiranno in una discarica.

Il verbo "accatastare" è sinonimo di "accumulare", anche sul fronte delle figure retoriche. Gli oggetti, che sovrastano l'uomo moderno e sui quali quest'ultimo ha smesso di esercitare qualsivoglia potere (l'esagerazione è il necessario estremismo tipico di ogni *Manifesto*), sono essenzialmente oggetti "morti", eppure presenti e che sopravvivono oltre l'uomo[26]. L'accumulo compulsivo degli oggetti a ritmo esponenziale ha come conseguenza estrema il collasso del Pianeta; all'umanità addormentata va fornito uno strumento per evitare l'estinzione dell'Umanesimo.

Questa battaglia per l'autenticità, per la sincerità dei gesti e degli sguardi, per ciò che dovrebbe riempire la vita, e non svuotarla o renderla vacua, questa battaglia ha un'importanza capitale per la difesa degli esseri umani. Qui non si tratta di *art pour l'art*. Il Realismo Terminale scuote la coscienza dell'uomo non più moderno e lo incalza ad accendere gli occhi, non solo lo schermo. E sono sia i contenuti che la forma a dar concretezza a una poesia dal forte impegno civile. Democrazia, giustizia, equità, custodia del Creato, uguaglianza: è una posizione scomoda, quella del Realismo Terminale, a difesa dell'umano. Ma la funzione del poeta impegnato –

[26] Vengono in mente i versi di Dionesalvi: «Quando uno muore / si dovrebbe dar fuoco alla sua casa; […] E invece ora / diari portafoto calze a rete / macchine per cucire / poltrone scope elettriche pastori / abat-jour carillon portacolori / li vedi che si aggirano spauriti / soggetti ad ironie e frustrazioni» (F. DIONESALVI, *Oggetti*, in *Luci di posizione…*, a cura di G. Langella, op. cit., p. 51).

scriveva Franco Fortini – è quella di «avvelenare i pozzi», di instillare segni all'interno degli organismi sociali e culturali, al fine ultimo di scardinarne gli equilibri costituiti. In pieno clima di appannamento delle coscienze e dei valori, la poetica realistico-terminale va ad inceppare il meccanismo dell'alienazione. La scrittura poetica va riconsacrata ad alta temperatura: deve essere incandescente e incisiva, perché non v'è più tempo da perdere. Ci vuole un *ubi consistam* per costruire qualcosa. Per questo, rivestono un'estrema importanza sia il momento della scrittura – diremmo il "momento formale" – sia quello del contenuto. Il Realismo Terminale fa i conti con l'interezza di questo intento: in un mondo che è deragliato, esso si erge a baluardo degli ultimi, assumendo e facendo proprio il linguaggio del mondo artificiale per farsi intendere, a gran voce, da chi quel mondo lo crea, lo alimenta e lo vive[27]. La Bibbia dei poeti realisti terminali, il libricino verde di Oldani, lo sostiene chiaramente: «il Realismo Terminale vuole esprimere una poetica che è anche lettura del mondo: una fase del cammino dell'Umanità». Continua Langella – alla fine del prologo alla silloge *Luci di posizione*: «Nella palude stigia dell'accidia culturale, in cui ciascuno gorgoglia, rabbiosa, la propria insignificanza, i realisti terminali chiamano a raccolta tutti gli spiriti liberi; non per difendere una bandiera, perché non ci interessano le batracomiomachie, ma per restituire alla poesia un'incidenza civile. Urge che le intelligenze vive si mobilitino, se vogliono porre un argine a quella che da più parti si comincia a chiamare con una formula abbastanza inquietante, da naufragio senza spettatore, civiltà post-umana»[28]. In questo senso il Realismo Terminale si candida a estrema avanguardia. Il poeta è veggente: vede prima, vede oltre, vede attraverso. Siamo in un passaggio epocale e i Realisti Terminali sembrano avere le parole esatte per evidenziarlo. Ci siamo trovati a governare l'inatteso, a gestire l'imponderabile, a fare i conti con la nostra vulnerabilità. Per misurarsi con la dimensione storica del nuovo millennio, con i cambiamenti antropologici conseguenti a fenomeni quali l'inurbamento massiccio

[27] Essere poeti significa entrare nella sfera dell'estetica, in un circuito comunicazionale all'interno del quale l'espressione artistica viene caricata di una serie di valori scelti, di volta in volta, in base alle contingenze storiche e alla sensibilità degli autori rispetto ad esse.
[28] Ivi, p. 19.

della popolazione e l'imperio di oggetti e di nuove tecnologie sugli esseri umani; con la ritirata della natura a vantaggio dell'artificiale. Facendo appello a «cifre formali» all'altezza di una «svolta millenaria che ha messo a soqquadro le categorie e le modalità stesse della conoscenza»[29]: il ferro del mestiere privilegiato dei poeti realisti-terminali è la "similitudine rovesciata", dispositivo retorico che assume, come termine di paragone per comprendere ciò che esiste o che accade, non la natura ma il mondo artificiale. La "similitudine rovesciata" permette di riscrivere il mondo daccapo e, secondo la teorizzazione oldaniana, è destinata a diventare forma inarrestabile. La vita artificiale trionfa sull'uomo, azzera il suo intelletto, lo rende succube dandogli l'illusione di possedere il reale attraverso uno schermo, dal palmo di una mano[30]. La figura retorica inventata dal Realismo Terminale procede di pari passo con l'ironia:

> La similitudine rovesciata è l'utensile per eccellenza del "realismo terminale"; il registro, la chiave di volta, l'ironia. Ridiamo sull'orlo dell'abisso, non senza una residua speranza: che l'uomo, deriso, si ravveda. Vogliamo che, a forza di essere messo a testa in giù, un po' di sangue gli torni a irrorare il cervello. Perché la mente non sia solo una playstation[31].

Il Realismo Terminale è nuova enciclopedia del mondo; la "similitudine rovesciata" ha funzione adamitica: il nuovo Adamo è chiamato a catalogare, etichettare, classificare la valanga di oggetti della propria torre di Babele; la "similitudine rovesciata" apre gli occhi del lettore non con la meraviglia, ma con paragoni a volte stranianti, attriti, inciampi, che lo aiutano a comprendere meglio la dimensione artificiale in cui abita. "Realismo", quindi, per il rapporto nuovo instaurato dall'uomo con gli oggetti; "Terminale" inteso, in chiave ironica, come

[29] Ivi, p. 13.
[30] Se nelle Sacre Scritture Dio era scomparso perché sostituito da idoli, nel nuovo millennio a scomparire è l'uomo perché invaso dagli oggetti. Riecheggia nella mente del lettore attento il monito di Paolo di Tarso ai Romani: «*Hanno scambiato la verità di Dio con la menzogna e hanno venerato e servito la creazione anziché il Creatore*» *(Romani 1, 23-25).*
[31] *Luci di posizione. Poesie per il nuovo millennio,* a cura di G. Langella, op. cit., p. 22.

allarme, ovvero un attimo prima che l'uomo smetta di essere umano. La "similitudine rovesciata" si nutre di altri concetti e stilemi orientati nella stessa direzione: l'esagerazione, il capovolgimento, l'enumerazione, l'inversione, a volte anche con tratti – come vuole il manifesto breve *A testa in giù* – dissonanti e surreali[32]. Osserva Verbaro:

> Riprendendo e ribaltando il concetto baudelairiano di corrispondenza, ogni oggetto naturale trova un suo corrispettivo nella dimensione dell'artificialità. La *koiné* poetica dei realisti terminali tenta di catalogare la realtà mediante usi sintattici tradizionali, con prevalenza di moduli paratattici e copulativi e largo uso del *topos* della visività, quasi che gli oggetti per essere dominati e nominati debbano innanzitutto essere visti, ovvero apparire alla nostra distratta percezione[33].

Il Realismo Terminale è «guadagno di chiarezza» (Langella); la parola dei poeti realistico-terminali impone uno stop a tutto ciò che scorre, ma che tuttavia ci scivola accanto. Visioni allucinate di popoli migranti che evocano placche geologiche che si spostano e sensazioni di una sismologia antropica; i paesaggi sono deformati e feriti dalle miserie umane («ci smaltiranno in una discarica», si leggeva poc'anzi). Il movimento poetico descrive il momento di passaggio dal vecchio al nuovo millennio. Ciò che viene sottolineato è il crollo dell'Umanità, la perdita non solo della memoria e della Storia, ma l'indifferenza verso l'altro, l'assuefazione alla perdita di vite, la non reazione civile di fronte alle stragi contemporanee (si pensi, ad esempio, ai naufragi nel Mediterraneo, stipato, secondo Oldani, come una «bagnarola col bucato»).

La svolta del millennio ha prodotto mutamenti antropologici su scala planetaria. Le ultime poesie di Giuseppe Langella, in corso di pubblicazione per

[32] In *Luci di posizione*, le balene sembrano astronavi, il mare è un sepolcro di marmo, la luna è una moneta, i pioppi sono candelabri; e ancora: le libellule come biciclette, il vento una ruspa scavatrice, il nuvolame un magazzino, gli occhi delle cerniere.

[33] C. VERBARO, *Al confine del post-umano. Visione e poesia nel Realismo Terminale*, op. cit., p. 105. Osservazione ribadita anche da Lagazzi: «o gli oggetti non hanno già vinto così totalmente la loro guerra per dominare il mondo da renderci impossibile perfino vederli, da ridurci a essere ciechi, passivi e beati di fronte alla loro forza ottusa?» (P. LAGAZZI, *Gli oggetti e l'anima. In dialogo con Guido Oldani*, in *The Terminal Realism*, in «Italian Poetry Review», XII, 2017, p. 405).

l'editore Mursia[34], ma già accolte su alcune riviste[35], invitano l'uomo a unirsi nuovamente nella «social catena» di leopardiana memoria, con la consapevolezza lucida di come la minaccia oggi venga dall'uomo e non da Madre Natura. In *La Terra presa a calci*, il poeta milanese d'adozione tocca i temi della crisi climatica e delle catastrofi naturali; la Terra (sempre personificata) è un oggetto della modernità ed è vittima dell'uomo capitalista. La lenta agonia in atto del mondo animale e vegetale è il tema della lirica *Disastro ambientale*, caratterizzata da colori scuri e da un'atmosfera cupa, sulla quale si profila e incombe la morte:

Risaliva smemorata il fiume,
ansimando, l'ultima balena,
coperta di morchia e di bitume
da far pena. Apriva invano l'ali
di pece un gabbiano per volare.
Immensa, in mare, una nube nera
si levava dalla petroliera.

La Terra è un pallone preso a calci.
Gongola madama la Nemica,
mentre affila la lama alle falci.

Lentamente muore l'uomo sotto le conseguenze nefaste delle sue stesse invenzioni. I danni arrecati al Creato sono resi con una liquidità e musicalità di eloquio che rimane impressa e invita a un collettivo esame di coscienza:

[34] La silloge si compone di un prologo (*Pandemie*), cinquanta poesie, suddivise in cinque sezioni (*Cronache della barbarie*; *L'uomo delle metropoli*; *Money, money, money*; *La Terra presa a calci*; *Fratelli tutti, gli ultimi i primi*), e un epilogo (*L'idolo di gesso*).

[35] Oltre all'inedito *Pandemie*, posto in apertura della presente lettura critica della poetica langelliana, si ricordano le collocazioni editoriali delle liriche qui riprodotte: *C-ottimisti*, in *Luci di posizione. Poesie per il nuovo millennio* (op. cit., p. 87); *Disastro ambientale* e *La pentola a pressione*, in «Poeti e Poesia», XXIV, 54, 2021, rispettivamente alle pp. 29 e 30-31; *Quando si dice il destino*, in «Noria», IV, 4, 2022, pp. 217-18; *Cose dell'altro mondo. Terzine ecologiche per Dante*, in «Studi medievali e moderni», a. XXV, n. 1-2, 2021, pp. 685-86; *Al freddo e al gelo*, *I can't breathe* e *Il bianco e il nero*, in «Incroci», a. XXII, n. 43, giugno 2021, pp. 7-16.

La pentola a pressione

È una pentola a pressione la terra
che sul fornello dell'effetto serra
si surriscalda, suda e soffia vento.
E siccome le pesa sulla scorza
e la opprime la camicia di forza,
fatta di ferro, catrame e cemento,
che le cuciamo addosso a poco a poco,
ogni tanto si scrolla e sputa fuoco.

Nella raccolta in uscita, analizzata in anteprima per la stesura del presente contributo, Langella attacca il consumismo e le speculazioni ambientali; deride il *pop* e il contraffatto (in *La movida* la femminilità da copertina è vuota, finta, assente); descrive l'uomo quale ingranaggio di un sistema (*Pendolari* e *Underground*) che dimentica perfino il nome (*Nickname* e *Il Grande Fratello*). I titoli delle poesie riusano in chiave antifrastica modi di dire o proverbi; o sono allusioni a fenomeni contemporanei ben riconoscibili. Non mancano rimandi alla sfera religiosa: le parabole del figliol prodigo e del buon samaritano; la ricorrenza del termine «esodo»; la chiosa funeraria della prima sezione (*De profundis sul Bel Paese*); l'allusione al vitello d'oro, «ai falsi profeti di ogni libertà», nell'*explicit* finale *L'idolo di gesso*. Attraverso un gioco di dissonanze che procede con elementi di sottrazione di realtà, il poeta si misura con un tragico quotidiano, con drammi consumati come *flash* di un notiziario[36]. Per ritornare alla realtà, Langella rovescia la situazione e, con versi ritmati quasi fossero filastrocche e un uso ironico della rima[37], affronta il tragico con una poesia che non può essere tragica. Il poeta stigmatizza gli eventi in atto con l'arma dell'ironia. Si legga *Quando si dice il destino*:

[36] *Notiziario* è la prima lirica della silloge. Le *news* sono paragonate alla «solita svendita al dettaglio» e il telegiornale è «un puro abbaglio / la ricetta dell'*utile dulci*».
[37] Tratto stilistico tipico di Langella è la forte presenza di rime, eccedenti rispetto alla norma, e non solo nella posizione canonica a fine verso; le numerose assonanze interne, infatti, costruiscono una poetica estremamente ragionata e di spiccata impronta orale.

Il destino è un cecchino spietato:
dove punta il fucile alla cieca,
reca danni e il bersaglio è spacciato.

Sei al volante, in vacanza, sereno,
e dal monte si stacca una frana…
Cento metri più avanti, anche meno,
eri salvo e la notte lontana.

Il destino non prende la mira,
non ti vede nemmeno, ma tira.

Sul viadotto c'è gente in colonna,
la struttura collassa di botto.
Un minuto, una sosta da niente,
non finiva giù in fondo al torrente.

Il destino dà i numeri al lotto.

Lungomare, la musica, i fuochi…
Come tanti birilli ci abbatte
con un mezzo adibito a traslochi:
quante vite alla vita sottratte!

Gioca a bowling stasera il destino:
uno strike da vero assassino.

Si dormiva (era presto) sul treno.
Un fracasso tremendo: il convoglio
vola giù dal binario… poi il freno,
i lamenti, i soccorsi, il cordoglio.

Il destino s'ingrassa a ogni imbroglio.

Siamo in classe e ci crolla il soffitto;
nella metro, una vampa e un boato…
Tutti i giorni lo stesso tragitto,
tutti i giorni due conti e un dettato…
Da domani neanche uno scritto,
da domani a riposo forzato.

Il destino è sempre in agguato.

A chi tocca, fra mille, è un mistero
di pietà che ci lascia sgomenti,
ma chi arma il destino rammenti
che una vita val più di uno zero.

Il tema del tragico sposa le forme classiche del versificare; il ritmo è martellante in rima incrociata; alla gabbia rigida del decasillabo, dell'endecasillabo o dell'alessandrino si alterna un ritornello volutamente studiato, teso a ricordare al lettore come il destino pesi su ogni singola storia. A catastrofi avvenute, intime o planetarie, quotidiane o epocali, nulla rimane più da fare: c'è una quiete amara che spetta alla forza e alla coscienza della comune umanità. Così in *Cose dell'altro mondo. Terzine ecologiche per Dante*:

I.
L'inferno è un pozzo nero, una cloaca
dove il rovello dei motori in folle
fermi ai semafori mai non si placa;

è un'enorme marmitta che ribolle
di dannati, un delirio di consumi,
una pompa che intride aria e zolle

di veleni, di plastiche, di fumi.

II.
Sarà perché, fratelli, il purgatorio
è il tempo e il luogo dello smaltimento,
in questo regno tutto è provvisorio.

La pianta che vi cresce è il pentimento
per le ferite inflitte alla natura:
effetto serra, incendi, inquinamento.

Il monte è un grattacielo e fa paura.

III.
Il paradiso è proprio un altro mondo:
non ci si arriva, no, con l'ascensore.
C'è un grande sfavillio da cima a fondo,

che pare la città del buonumore,
e cantano gli spazi siderali
le lodi eterne dell'eterno Amore,

le stelle tanti fuochi artificiali.

Merita particolare attenzione, infine, l'ultima delle sezioni[38], divenuta sceneggiatura per un cortometraggio[39]. Usare il titolo di un'enciclica papale per titolare una propria silloge è di per sé una dichiarazione programmatica da parte di un poeta che da sempre scrive testi eticamente fondati. *Fratelli tutti, gli ultimi i primi* raccoglie dieci poesie che Langella ha scritto per non dimenticare e commentare altrettanti fatti di cronaca italiana e internazionale accaduti recentemente, perché la vera malattia o il rischio più grave che corriamo oggi – afferma l'autore – è l'indifferenza:

Al freddo e al gelo

Sembrava il cielo delle stelle fisse
la tua bandiera, Europa in guanti gialli,
mentre è solo una corona di spine.
Altro non hanno di equipaggiamento
i migranti che premono al confine,
abbandonati in mano agli sciacalli.
E l'inverno da tergo li sorprende,
perché da sempre ad ogni censimento
non c'è posto per loro nell'albergo
e muoiono di freddo nelle tende.

[38] Cfr. G. LANGELLA, *Fratelli tutti, gli ultimi i primi*, in «Incroci», op. cit., pp. 7-16 (in questa sede, le poesie sono state accompagnate da foto di repertorio opportunamente didascalizzate, con l'intento di sottolineare la necessità di calare ogni parola desunta dalla dimensione religiosa entro la carne della storia e della realtà più "reale" oltre che "terminale").

[39] *Fratelli tutti, gli ultimi i primi* è un cortometraggio realizzato dalla studentessa Margherita Merzagora come tesi di laurea e presentato per la prima volta il 7 dicembre 2021 presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Brescia. La giovane *videomaker* ha corredato di commenti, interviste, immagini e riprese, in luoghi simbolo e idealmente riconducibili ai fatti di cronaca scelti dal poeta, le dieci liriche appartenenti all'omonima raccolta. L'opera vede il professor Langella in veste di poeta nell'atto di recitare i propri versi tratti dalla raccolta di poesie civili pubblicata. Ogni componimento è decantato sullo sfondo di un contesto in grado di ricordare per assonanza quelli che furono teatro delle tragedie raccontate. La narrazione è scandita da interviste in cui Langella racconta la genesi e la finalità del progetto. «Per trasmettere efficacemente i suoi messaggi, oggi la poesia necessita dei canali di comunicazione del terzo millennio, in grado di diffonderla, di avvicinarla alla gente e renderla più appetibile», ha ricordato Langella nel corso dell'evento. La poesia, come dimostra questo documentario, non siede sulla torre d'avorio, ma si mette in dialogo attraverso i nuovi canali di comunicazione e le più recenti forme delle arti visive (live in *streaming*, pagina Facebook, collaborazione con *videomakers*, performance articolate su ventiquattro ore), senza mai dimenticare o sminuire la propria natura, per parlare alle nuove generazioni e con la voce delle nuove generazioni. E per un'avanguardia non è aspetto di poco conto: il Realismo Terminale stabilisce un legame che fa dimenticare ogni gerarchia.

I versi rimbombano come un megafono perché toccano i grandi temi civili, come le discriminazioni razziali, la violenza, la negazione dei diritti umani, ma anche l'accoglienza dei senza tetto, le iniziative di pace e di solidarietà, che meritano l'attenzione di tutti e che possono costituire un vivace stimolo, specialmente per i più giovani, ai valori di cittadinanza. In *Il letto di cartone*, il poeta ricorda Michele Ubaldi, ventinovenne morto nel 2019 per le complicanze di una polmonite, che aveva perso il lavoro e viveva nel sottopassaggio della stazione di Melegnano («Per quasi tutte le persone sono un oggetto fuori posto»), avendo rinunciato al dormitorio per non doversi separare dal proprio cane. *Il bambino coi libri in braccio* è ispirata all'undicenne di origini marocchine che, nello sgombero di un ex-edificio scolastico occupato da famiglie di sfollati alla periferia di Roma, porta con sé gli oggetti più cari: «Sceglie a colpo sicuro, / Rayane, il giorno che deve sgombrare: / i libri di scuola, tutto il futuro». *Slogan per Willy* è nata pensando alla vicenda che ha visto coinvolto il giovane Willy Monteiro Duarte, italiano di colore ammazzato di botte il 6 settembre 2020 da una banda di picchiatori per aver cercato di sedare una lite («Volevi fare da cuscinetto / fra i litiganti, mettere pace, / spingere il mondo per il suo verso»). Ma il Realismo Terminale – si è detto – è internazionale; non potevano mancare, quindi, versi dedicati a George Floyd, brutalmente assassinato a Minneapolis il 25 maggio 2020, ennesima vittima del pregiudizio razziale:

I can't breathe

Faceva Floyd anche lui, di cognome,
ma non suonava nella band famosa:
era soltanto un rapper di colore
e il muro, "The Wall", gli è franato addosso
tra capo e collo, perché la sua pelle
somigliava all'asfalto sulle strade.
Lascia due figlie, Big Floyd il colosso,
security guard in un ristorante.
Non aveva, però, la faccia rosa,
si vedeva che era un poco di buono.
Per questo l'ha ammazzato, il giustiziere,
con un ginocchio sulla gola, neanche

fosse un pidocchio, e nessuno gli ha dato
da bere una spugna di Coca-Cola.

o sulla vicenda di Patrick Hutchinson, il *personal trainer* di colore che ha salvato la vita a un uomo bianco, estremista di destra, ferito durante una manifestazione contro le proteste di BLACK LIVES MATTER, caricandoselo sulle spalle come un Cireneo moderno (l'episodio è avvenuto a Londra, stazione di Waterloo, 13 giugno 2020):

Il bianco e il nero
(in onore di Patrick Hutchinson)

Portavi forse sulle spalle il vecchio
padre, un amico o qualcuno dei tuoi?
Un bianco, era; un hooligan, per giunta;
un razzista che, se avesse potuto,
vi avrebbe dato fuoco per vedere
come crepano i negri tra le fiamme.
Hai soccorso un fanatico punito.
Era solo un uomo inerme e ferito;
bianco, sì, bianco, ma come uno straccio.
Sanguinava, l'avevano colpito,
mi ha fatto una gran pena, poveraccio;
riverso a terra, immobile, stordito,
era in pericolo: l'ho preso in braccio.

Occorre cambiare ciò che non va: la mancanza di solidarietà per una redenzione dei rapporti sociali. I fatti di cronaca narrano di violenze e ingiustizie che rendono le nostre città delle «città infernali» – secondo la definizione calviniana. Esistono, o meglio resistono, oasi di pace, sacche di generosità, di amicizia e di accoglienza. Tanti fermenti operano per i valori di equità, giustizia e benevolenza; sono vere e proprie luci che si accendono nella città infernale: bisogna cercare, saper riconoscere e dar voce a chi e a che cosa, in mezzo all'inferno, inferno non è (Calvino). Il Realismo Terminale vuole essere espressione estetica del Terzo millennio, il messaggio in bottiglia che Calvino ci ha consegnato alla fine delle *Città*

invisibili e che oggi dobbiamo ascoltare per attuare il sentimento della prossimità. Serve anche un cambio di paradigma verbale; non dobbiamo essere sonnambuli, come avvertiva Sbarbaro; la poesia deve insegnare ad accorgersi ciò che accade, a cogliere le verità profonde, a riattivare lo stupore, a riaccendere una facoltà di attenzione. Il Realismo Terminale sente nel dna una profonda vocazione civile; mette al servizio una visione; non osserva alla finestra, non si guarda l'ombelico, ma descrive, con toni a tratti apocalittici, i pericoli della società tecnocratica e la sua implicita tendenza verso la dittatura. I poeti realisti terminali sono testimoni dell'inabissamento dell'uomo; leggono i lineamenti di un mondo in cui è stata cancellata l'impronta delle idee, dimentico anche del silenzio come pure della parola. Un mondo dunque, senza profondità e che difetta di presenza, di interezza, di durata, di pienezza[40]. Il richiamo all'umanità lanciato dal Realismo Terminale dialoga a distanza con le parole del capo indiano intervistato da Ennio Flaiano in *Oceano Canada*[41]:

Il tempo è il tuo padrone.
La velocità domina tutto.
e la tecnologia domina l'uomo
La Terra ha iniziato a marcire.

Non sono certo "gargarismi" i versi dei poeti realistico-terminali (per dirla con il gesuita e antropologo francese Marcel Jousse). Sono appelli che non esauriscono la speranza. La poesia è spina irritativa, è il luogo di battaglia dove si combatte la vita. Se il testo poetico si fa breve, meccanico come le istruzioni per l'assunzione di un

[40] Si rimanda ai titoli delle liriche langelliane *Disonorevoli*, *Pestaggio con spettatori*, *Western all'italiana*, *Brace, brace!*, *Il business dell'eolico*, *Pubblicità ingannevole* (in *Pandemie e altre poesie civili*, in corso di pubblicazione).

[41] *Oceano Canada* è il documentario realizzato da Ennio Flaiano e Andrea Andermann nel 1971 nel «grande oceano di grandi città e terre sperdute» che si estende da Vancouver a Montreal. In onda per la prima volta nel 1973, le cinque puntate rappresentano uno dei pochissimi lavori di Ennio Flaiano realizzati per la televisione. È possibile rivedere il documentario su RaiPlay (https://www.raiplay.it/programmi/oceanocanada).

farmaco secondo quanto teorizzato da Oldani[42], possiamo attestare che la medicina offerta dal Realismo Terminale è uno dei farmaci più efficaci per inghiottire le storture e le tante ingiustizie del nostro tempo. Naturalmente, un farmaco *long-acting*.

Stefania Segatori

[42] G. OLDANI, *Il realismo terminale*, op. cit., p. 6.

Storia dell’editoria

Questa sezione è dedicata all’approfondimento della storia dell’editoria, dall’invenzione della stampa a caratteri mobili ai giorni nostri, con ricerche e studi su case editrici, figure di spicco dell’intermediazione editoriale, circuiti di diffusione del libro, ben precise collane editoriali, singole questioni relative all’iter di pubblicazione di alcune opere letterarie e alle loro successive trasposizioni teatrali, televisive o cinematografiche. Si valorizzeranno anche materiali d’archivio mai pubblicati o scarsamente studiati dagli specialisti del settore.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 14/C, 10/F, 11/A

Settori scientifico-disciplinari:

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- M-STO/08: Archivistica, bibliografia e biblioteconomia

Il marchio Rizzoli e la collana «Sidera» (1947-1971)

Una collana dimenticata

«Sidera» è una collana di biografie e romanzi, pubblicati dalla casa editrice Rizzoli dal 1947 al 1971. Scarna è la letteratura di riferimento al riguardo e sbrigativo è stato il giudizio critico complessivo, anche per una certa mancanza nella visione di insieme che permettesse di collocarla all'interno delle vicende editoriali ed imprenditoriali della casa Rizzoli[1]. Mancava inoltre la ricostruzione del catalogo della collana, punto di partenza imprescindibile per un'analisi accurata[2]. Per la ricostruzione dei fatti, delle vicende e dei rapporti interni ed esterni alla casa Rizzoli sono stati determinanti gli archivi milanesi: i fondi "A.L.I. (Agenzia Letteraria Internazionale)/Erich Linder" e "Domenico Porzio" presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori; l'archivio "Rizzoli" presso la Fondazione Corriere della Sera; il fondo "Giuseppe Monanni" presso il "Centro Apice. Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale" dell'Università degli Studi di Milano.

[1] Si presenta un estratto della tesi di Laurea Magistrale in "Produzione letteraria" dal titolo *La collana «Sidera» e il marchio Rizzoli (1947-1971)*, discussa presso l'Università degli Studi di Milano nel dicembre del 2020: relatore il prof. Bruno Pischedda e correlatrice la prof.ssa Laura Neri.

[2] La ricostruzione è avvenuta attraverso il confronto e il riposizionamento dei diversi volumi in possesso delle principali biblioteche milanesi e non solo. Successivamente alla ricostruzione del catalogo, alcune delle edizioni consultate sono state confrontate con il materiale in possesso della Biblioteca specializzata della Fondazione Mondadori, la "Rosa", presso la quale è anche possibile reperire una copia della tesi di laurea: https://biblioteche.fondazionemondadori.it/bibliotecaspecializzata/opac/detail/view/faam_bibliotecaspecializzata:catalog:8670 (ultima consultazione: 31/03/2022). Il catalogo che abbiamo ricostruito si articola nelle seguenti voci: numerazione dei volumi in relazione alla data di pubblicazione, nome e cognome degli autori, titolo in italiano e in originale, traduttore dell'opera, anno di prima pubblicazione, riedizioni, serie di appartenenza, prezzo (in genere della prima edizione), numero di pagine e presenza di tavole fuori testo; talvolta si fa riferimento anche a prefazioni o presentazioni di rilievo.

La Rizzoli comparto libri dagli anni Trenta all'inizio degli anni Settanta

Per comprendere pienamente il contesto e i prodomi della collana «Sidera» è stato indispensabile ricostruire, per l'arco cronologico di interesse, le vicende della casa Rizzoli nelle sue molteplici attività imprenditoriali oltre che editoriali, con un occhio alle personalità più significative nello sviluppo del comparto libri.

Angelo Rizzoli è stato un editore che, a differenza di altri suoi contemporanei *in primis* Mondadori, ha sempre mostrato un certo imbarazzo nella gestione di autori, titoli e lingue straniere, che faceva fatica a comprendere. Un'inadeguatezza culturale che non gli ha, però, impedito né di affermarsi come "editore puro" né di mettere a segno dei buoni colpi nell'acquisizione di talenti letterari. La sua storia personale è nota ai più anche per la mondanità con cui conduceva l'esistenza, in particolare quella legata alle avventure romane nel mondo del cinema. Eppure, è dagli anni Trenta che Angelo Rizzoli pone le basi di quello che costituirà il suo "impero" – così come lo definisce Gian Carlo Ferretti –, contrapposto all'"istituzione" Mondadori: un impero «composto di tanti regni sottoposti a un'unica autorità» [3]. In questi anni, dopo essersi affermato come tipografo, inizierà a coltivare il desiderio di conformarsi alla figura dell'editore in senso stretto[4]. A tale scopo nasceranno anche riviste di successo, come «Novella»[5], e le prime collane, come ad esempio «I giovani» – diretta da Cesare Zavattini – o «I classici», inaugurata e diretta da Ugo Ojetti nel 1934.

---

[3] G. C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia, 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, p. 17.

[4] Angelo Rizzoli muoverà i primi passi come editore grazie all'amicizia con Calogero Tuminelli e all'attivismo di Tommaso Monicelli, che diventerà prima direttore di periodici e poi sempre più impegnato nello sviluppo del settore libri. Cfr. N. TRANFAGLIA e A. VITTORIA, *Storia degli editori italiani. Dall'Unità alla fine degli anni Sessanta*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 299-300.

[5] «Novella» era inizialmente una rivista letteraria di pregio pubblicata nel 1919 dalla casa editrice Italia, poi acquisita da Arnoldo Mondadori, che la cedette a Rizzoli nel 1927. Con quest'ultimo si realizza un cambiamento della direzione editoriale molto significativo e la rivista viene rivolta prevalentemente a un pubblico femminile, con l'uscita di opere dal taglio marcatamente sentimentale. Così nel 1933 si pubblica a puntate il romanzo di Salvatore Gotta *La signora di tutti* che riscuote un successo notevole. Rizzoli intanto ha già iniziato ad ampliare la propria sfera di influenza giungendo all'ambito cinematografico e ha fondato la "Novella film", in omaggio appunto alla rivista. Con la sua casa di produzione cinematografica Rizzoli mette a segno il primo grande colpo da editore-produttore, finanziando il film omonimo di Max Ophüls, con Isa Miranda, la quale a sua volta sarà l'icona del divismo *made in Italy*. Per maggiori approfondimenti si veda R. DE BERTI, *"La signora di tutti" e l'avvento del divismo italiano*, in *Isa Miranda. Light from a star*, a cura di E. Mosconi, Cremona, Persico Edizioni, 2003, pp. 31-42. Questo è il primo esempio di un'attenta politica transmediale *ante litteram*, che ritroveremo ampiamente nella collana «Sidera».

È invece a partire dagli anni Quaranta che il comparto narrativa inizierà a essere incrementato – ricordiamo la collana letteraria «Il sofà delle muse» di Leo Longanesi –, anche se poi subirà una sospensione a causa della guerra e dei bombardamenti che distruggeranno la sede della Rizzoli in piazza Carlo Erba.

Con la fine della Seconda guerra mondiale l'editoria, in particolare quella del Nord Italia, avrà un notevole sviluppo e contribuirà in modo determinante a una produzione di consumo e alla costituzione di uno specifico gusto letterario e culturale. Nell'elenco delle attività editoriali di questo periodo rientrano altre significative iniziative editoriali, molte delle quali legate all'ingresso nella Rizzoli di Luigi Rusca: innanzitutto la «B.U.R.» (Biblioteca Universale Rizzoli), inaugurata nel 1949 e definita dall'Unesco «un'iniziativa di importanza e di interesse mondiale»; poi le collane «Memorie», «Politeia» e lo «Zodiaco», mentre sul versante propriamente narrativo, oltre a «Sidera», iniziano a essere pubblicate anche le collane «Primiera» (narrativa sperimentale volta al lancio di giovani italiani e stranieri) e i «Nostri umoristi» (con opere di Guareschi, Mosca, Simili, Manzoni e Campanile).

Negli anni Cinquanta la "Rizzoli Editore" (il nuovo nome dell'azienda dal 1952) persegue altre iniziative volte alla promozione della narrativa italiana e straniera: la collana «Romanzi vari» (con opere di Arthur Conan Doyle, e i romanzi d'esordio di scrittori italiani segnalati dalla giuria del Premio Venezia come Michele Prisco, Elda Bossi, Tristano Varni, Louise de Vilmorin); i «Romanzi d'avventure» destinati ai giovani (con opere di Hammond Innes, James Helvick e Victor Canning); e altre importanti pubblicazioni enciclopediche come la «Biblioteca d'Arte Rizzoli». Guardando ai cataloghi delle pubblicazioni Rizzoli del tempo, risultano evidenti quegli aspetti di contraddittorietà e discontinuità che Gian Carlo Ferretti vede in contrasto con l'organicità e l'equilibrio della Mondadori, dato che

anche l'identità editorial-letteraria degli scrittori contemporanei di Rizzoli è fondata almeno in parte sul rapporto tra *qualità* e successo. […] L'identità rizzoliana infatti, almeno nei decenni Venti-Cinquanta, appare affidata soprattutto a due aree circoscritte: quella relativamente omogenea della paraletteratura *rosa*, e quella

molto eterogenea e diversificata che si può ricondurre tuttavia ad alcune linee generali *lato sensu* comuni, tra comico e satira, vena surreale e *fantastica*[6].

Lo studioso milanese osserva anche che già nel catalogo Rizzoli degli anni Trenta-Quaranta le diversificazioni risultano evidenti, e che, nel quadro di una produzione tendenzialmente "popolare" a vari livelli (dai settimanali e romanzi rosa alla «B.U.R.»), certe edizioni e riviste di prestigio editoriale o culturale appaiono dei blasoni giustapposti. Così come l'alternanza, dagli anni Trenta ai Sessanta, nella pubblicazione di bestseller stranieri che diventano film assieme a classici della letteratura e dell'arte.

In merito al prodotto-libro della Rizzoli, Ferretti nota che anche in tal caso si oscilla spesso tra due estremi: l'edizione vistosamente rilegata in pelle rossa, verde, azzurra, oro; e la pubblicazione a dispense o la confezione disadorna della «B.U.R.»[7]. Tale contrapposizione è evidente anche nella collana «Sidera», come si vedrà in seguito, ed è attestata pure dai Cataloghi generali della Rizzoli libri, dove si distingue l'edizione in brossura da quella rilegata[8]. Altre collane per noi significative si riferiscono agli anni successivi: nel 1961 s'inaugura «La Scala», fortunata e fruttuosa collezione di autori italiani e stranieri, e nel 1966 la serie «Jolly», che ha, però, scarso successo, forse perché considerata una collana "minore", nella quale confluiranno alcuni titoli della stessa «Sidera».

Negli anni Cinquanta-Sessanta Angelo Rizzoli consolida definitivamente il proprio ruolo anche nella produzione e nella distribuzione in senso stretto: nel 1955 rileva la Cartiera di Marzabotto con esiti economici molto positivi; nel 1960

[6] G. C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia, 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, p. 21.
[7] Ivi, pp. 19-21.
[8] I cataloghi generali della Rizzoli editore reperiti e consultati sono: Rizzoli editore, *Catalogo 1954*, Milano 1954; Rizzoli editore, *Catalogo 1955*, Milano 1955 (1958?); *Rizzoli editore. Milano*, Milano 1963 (?); Rizzoli editore, *Catalogo generale 1970*, Milano 1970; Rizzoli editore, *Catalogo generale 1972*, Milano 1972; *Catalogo generale Rizzoli libri*, Milano 1988. Quelli relativi agli anni 1954 e 1955 (quest'ultimo di incerta datazione) sono disponibili unicamente in fotocopia presso la Biblioteca della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori; gli altri sono invece reperibili in alcune biblioteche nazionali. Il catalogo relativo al 1963 (di incerta datazione) è un catalogo promozionale dell'azienda nel suo complesso, scritto in diverse lingue.

costruisce il più funzionale stabilimento produttivo di via Civitavecchia, e negli stessi anni acquista la libreria Hoepli a Roma e inaugura la prestigiosa sede di New York.

"Direttori ombra", responsabili editoriali e altre figure di rilievo della redazione letteraria

Le prime redazioni letterarie della Rizzoli, come accade anche altrove in verità, sono, come si direbbe oggi, *multitasking*, anche perché le funzioni direttive vengono assegnate ai membri della famiglia stessa (si pensi alle figure di Andrea e Angelo *jr* o a Gian Gerolamo Carraro, entrato nella Rizzoli nel 1942 dopo aver sposato la figlia di Angelo Rizzoli). A Carraro viene assegnata la direzione del comparto libri e ha come tutor Giuseppe Monanni (o Monnanni). In seguito, egli svolge a propria volta il compito di guidare e assistere Nunzia Monanni, figlia di Giuseppe Monanni e futura moglie di Giorgio Scerbanenco[9].

La figura di Giuseppe Monanni resta un po' ai margini di molte ricerche, forse perché non era parso evidente il suo contributo all'interno della casa Rizzoli. Egli era stato fino alla Seconda guerra mondiale un editore anarchico, attività che dovette abbandonare a causa delle persecuzioni fasciste, ed era legato a Leda Rafanelli, di cui avrebbe pubblicato la corrispondenza con Mussolini nel 1946 proprio con la Rizzoli[10]. Nel dopoguerra lavorerà per l'appunto per la Rizzoli, non è chiaro con quale ruolo effettivo ma molto probabilmente come "direttore ombra": della sua attività si trova riscontro nelle pur esigue carte del fondo Monanni/Rizzoli conservate presso il "Centro Apice" di Milano[11]. Egli rappresenta per Angelo Rizzoli

[9] A raccontare questa intricata storia è Cecilia Scerbanenco, nipote di Giuseppe Monanni e figlia di Nunzia Monanni e Giorgio Scerbanenco, astro della narrativa e dei periodici rizzoliani per lungo tempo. Nel testo si dice anche che Monanni fu «direttore editoriale con l'incarico, insieme a Paolo Lecaldano, di fondare la BUR, (ho trovato una corrispondenza che lo prova), e direttore della libreria Rizzoli in Galleria Vittorio Emanuele II»: cfr. C. SCERBANENCO, *Il fabbricante di sogni. Vita di Giorgio Scerbanenco*, Milano, La nave di Teseo editore, 2018, pp. 309-17.

[10] Per un quadro generale di Giuseppe Monanni e della sua attività si rimanda a V. BERETTA, *Giuseppe Monanni, un editore anarchico del Novecento* in «Storia in Lombardia», 2008, fascicolo 2, pp. 71-107.

[11] Si veda *Fondo Monanni/Rizzoli, serie 2 fascicolo 18: incarico presso la Rizzoli*, custodito in APICE Monanni Rizzoli, Università degli Studi di Milano: https://archivi.unimi.it/oggetti/IT-UNIMI-ST0032-000053_incarico-presso-la-rizzoli/ (ultima consultazione: 31/03/2022).

quell'editore e uomo di cultura raffinata di cui ha necessità proprio per realizzare ciò che più desidera: diventare egli stesso un editore a tutti gli effetti.

Alla stessa logica è riconducibile l'assunzione di Luigi Rusca che, più o meno negli stessi anni e per vicende storiche ed editoriali abbastanza simili, passerà dalla Mondadori alla Rizzoli. Monanni e Rusca appaiono, in questa delicata fase di passaggio, tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, coloro che dettano la linea editoriale del settore narrativa, con il sostegno dell'Agenzia Letteraria Internazionale, e in particolare di Erich Linder, di cui si dirà più avanti.

Dai numerosi documenti consultati presso l'Archivio Rizzoli della Fondazione «Corriere della sera» e dagli archivi A.L.I./Linder e Domenico Porzio della Fondazione Mondadori emergono, accanto ai sopramenzionati Rusca e Monanni, i nomi di altre personalità di rilievo del campo editoriale come Paolo Lecaldano, Domenico Porzio, Gianpaolo Dossena, Carlo Ripa di Meana, oltre ai vari consulenti esterni e traduttori che erano chiamati a contribuire allo sviluppo delle diversificate attività dell'azienda. Nel contesto del mercato d'oltreoceano, invece, è evidente il contributo di Natalia Danesi Murray, vicepresidente della sede di New York dalla metà degli anni Sessanta agli anni Settanta, che Rizzoli aveva sottratto alla Mondadori[12].

Dai numerosi carteggi tra Erich Linder (dell'Agenzia Letteraria Internazionale) e le diverse redazioni della Rizzoli emerge, spesso tra le righe e talvolta più direttamente, quale sia il posto della casa editrice nella scacchiera editoriale del tempo e quali siano le questioni ivi più dibattute. Non è possibile in questa sede dar conto delle innumerevoli corrispondenze rinvenute, ma quello che si può senz'altro affermare è che, soprattutto in relazione a «Sidera», si cercava di trarre il massimo profitto dalle pubblicazioni, spesso intrecciandole agli altri interessi di Angelo

[12] Si veda la recensione di G. GABALLO del volume di S. FOLLACCHIO, *L'Arcangelo. Vita e miracoli di Gabriele D'Annunzio. Storia di una biografia dimenticata*, Pescara, Ianieri, 2013. Federico Vittore Nardelli, padre di Natalia, pubblicò una biografia non autorizzata dal poeta nel 1931 e tentò poi di giustificarsi personalmente con il poeta, accompagnato nell'occasione dalla moglie e da Natalia stessa come emissaria Mondadori: http://www.sissco.it/recensione-annale/larcangelo-vita-e-miracoli-di-gabriele-dannunzio-storia-di-una-biografia-dimenticata/ (ultima consultazione: 31/03/2022).

Rizzoli, in particolare a quelli legati alla produzione e alla distribuzione cinematografica con i relativi ritorni di immagine.

L'importanza dell'A.L.I. e di Erich Linder

L'Agenzia Letteraria Internazionale (A.L.I.) era stata fondata nel 1898 da Augusto Foà a Torino, poi trasferita a Milano. Inizialmente era un'agenzia che acquistava i diritti dei romanzi di avventura che venivano pubblicati a puntate sulle riviste di inizio Novecento. Il suo fondatore era un uomo di cultura che, grazie alle numerose conoscenze, era riuscito a costruire una capillare rete di contatti internazionali, soprattutto con il mercato editoriale inglese. Nel 1933 entrò a far parte dell'Agenzia anche il figlio Luciano, che ne ereditò la proprietà alla morte del padre nel 1948, ma che scelse poi altre strade (nel 1950 sostituì Cesare Pavese all'Einaudi e nel 1962 fondò l'Adelphi assieme a Bobi Bazlen). Anche nel periodo dell'autarchia culturale fascista, l'A.L.I. aveva avuto un ruolo significativo nel selezionare la letteratura e la saggistica europea e nordamericana, operando prima come subagenzia, cioè come rappresentante di autori e case editrici straniere, e, dopo il 1938, come diretta rappresentante, comportandosi da agenzia in senso stretto[13].

Il "demiurgo" [14] e lo "sceriffo" [15] dell'editoria Erich Linder iniziò a collaborare con l'Agenzia dopo la fine della Seconda guerra mondiale e ne divenne, con il progressivo allontanamento di Luciano Foà, il proprietario assoluto fino alla sua morte, nel 1983. Egli, del resto, non era solo un "mercante di autori", ma anche un consulente, un direttore di collane e un responsabile di marketing per editori come

[13] È quanto riferisce Anna Ferrando nel suo prezioso studio sulla storia dell'Agenzia prima della cosiddetta "èra Linder". L'autrice sottolinea, inoltre, il legame tra Luciano Foà e Giuseppe Monanni tra gli anni Venti e Trenta del Novecento (quando i due furono "artefici" del lancio di Aldous Huxley in Italia, di cui Monanni fu uno dei primi ad acquistare i diritti di traduzione in volume da Augusto Foà). Con la persecuzione fascista dell'attività di Monanni, i Foà si rivolsero a un editore più solido, Arnoldo Mondadori, e a Luigi Rusca. Questi legami sono particolarmente interessanti per lo studio della Rizzoli di quegli anni, dato che, come si è visto, sia Monanni che Rusca entrarono a far parte dell'*entourage* del "Commenda". Si veda A. FERRANDO, *Cacciatori di libri: gli agenti letterari durante il fascismo*, Milano, Franco Angeli, 2019, pp. 67-71.
[14] G. DOSSENA, *Linder, agente segreto del libro*, in «La Stampa», 24 marzo 1983, p. 3.
[15] O. del BUONO, *Linder, uno sceriffo per l'editoria*, in «La Stampa», numero Speciale, maggio 1992.

Bompiani, Mondadori ed Einaudi[16], oltre che di Rizzoli (come testimonia la presente ricerca).

Tramite la sua rete internazionale di co-agenti costituita negli anni Cinquanta, egli rappresenta interi cataloghi editoriali. E la concorrenza, in questo stesso periodo, si può dire esigua. Fin dall'inizio il mercato americano è quasi interamente sotto il suo controllo. Col passare del tempo, diventa il rappresentante italiano di Conan Doyle e Agatha Christie, Joyce e Pound, Steinbeck e Salinger, Nabokov e Gombrowicz, Camus, Artaud, Philip Roth, Bellow, Solženicyn e innumerevoli altri autori, di primo o di secondo piano.

Il primo letterato italiano a farsi rappresentare dall'A.L.I. è Riccardo Bacchelli, nel 1958; seguiranno Arbasino, Bassani, Buzzati, Calvino, Del Buono, Fenoglio, Flaiano, Montale, Morante, Parise, Piovene, Sciascia, Soldati e Vittorini, fino a superare la sessantina di nomi[17]. L'elenco degli autori veicolati da Linder diventa progressivamente altissimo e negli anni Settanta l'impresa che dirige sembra costituire un vero e proprio "monopolio", anche se l'agente sarà sempre riluttante ad accettare certe analisi e definizioni intese a dipingerlo come l'arbitro dell'editoria del tempo.

In realtà, il suo operato è determinante per qualsiasi editore di rilievo, ma non tutti rientrano nelle sue grazie. Pare, ad esempio, che non abbia buoni rapporti con Gian Giacomo Feltrinelli, mentre Valentino Bompiani ritiene il suo lavoro fondamentale, in quanto egli travalica il semplice ruolo di agente letterario: «era un moderatore degli appetiti. Linder sapeva opporsi alle "aste", alle fluttuazioni libere e pazzesche dei costi d'importazione, per avviare i contendenti a trattative oneste. Linder era un calmiere»[18]. Ha, inoltre, un'idea "geopolitica" dell'editoria italiana, come sostiene Michele Sisto, e attribuisce agli editori maggiori un posto preciso che

[16] Come sostiene V. Armanni nella nota sull'Archivio Erich Linder presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori; si veda https://www.fondazionemondadori.it/wp-content/uploads/2018/12/att000580.pdf (ultima consultazione: 31/03/2022).

[17] M. SISTO, *«A ciascuno il suo editore?». Erich Linder, Einaudi e la letteratura tedesca in Italia (1971-1983)*, in «Studi germanici», 2012, n. 1, p. 314.

[18] D. BIAGI, *Il dio di carta, Vita di Erich Linder*, Roma, Avagliano editore, 2007, p. 93.

tende a far mantenere loro; secondo Pietro Gelli, egli distribuisce i titoli in relazione al "livello" della casa cui fa riferimento: sceglie la Mondadori per i *bestsellers* di grande livello, la Rizzoli per la letteratura medio-bassa, l'Adelphi e l'Einaudi per i testi più raffinati, la Feltrinelli per le pubblicazioni di sinistra, secondo il principio "a ciascun autore (o libro) il suo editore"[19]. In realtà Linder stesso ha definito i diversi editori del suo tempo (Einaudi, Bompiani, Mondadori, Rizzoli, Feltrinelli, Garzanti) come degli editori "don Giovanni", che volevano sedurre l'autore e accaparrarsene l'opera per poi abbandonarla al suo destino, senza averne più cura[20].

Egli riesce a "educare" gli editori italiani del tempo uniformando le norme italiane sul diritto d'autore con le esigenze degli americani, e a rimediare al fatto che spesso l'autore si preoccupa del libro e tende a dimenticare i diritti cinematografici[21]. Questi meccanismi appaiono evidenti anche nelle numerose missive in cui egli sottopone alla Rizzoli l'acquisto o la cessione di diritti cinematografici di un'opera o informa dell'acquisizione degli stessi da parte delle case di produzione americane.

Dall'analisi del carteggio tra Linder e la Rizzoli – che contiene molte note di tipo amministrativo-contabile, oltre alle canoniche lettere di accompagnamento dei titoli proposti o delle note di credito per i diritti ceduti – emergono anche numerose attestazioni della mediazione per l'acquisto dei diritti cinematografici di titoli a cui la Rizzoli è interessata o di imminenti produzioni di film, perlopiù americani, e di titoli in possesso della Rizzoli e/o proposti alla casa e di cui si attende l'acquisizione a catalogo. In queste occasioni, Linder si rivolge all'interlocutore con un tono circostanziato e preciso, in cui non si fa riferimento alcuno alla qualità del testo ma, implicitamente, al ritorno pubblicitario e di massa che la Rizzoli ne potrebbe ricavare. Linder, difatti, sostiene la necessità di una produzione razionale, grazie alla quale l'editore possa determinare al meglio la scelta dei titoli da pubblicare e le vie attraverso cui un'opera letteraria raggiungerà il lettore.

---

[19] M. SISTO, *«A ciascuno il suo editore?»*, op. cit., p. 318.
[20] È quanto riferisce Linder stesso in *Madamina il catalogo è questo…,* Conversazione di Erich Linder con «La Fiera Letteraria», 14 novembre 1968, p. 31.
[21] D. BIAGI, *Il dio di carta, Vita di Erich Linder,* op. cit., pp. 84-85.

Il giudizio è qualitativo solo in apparenza. Linder non legittima una produzione commerciale, anzi, difende e promuove la produzione di ricerca. Analizzando le peculiarità di ogni titolo egli stabilisce un piano promozionale e distributivo ad hoc che non assicura di per sé il successo dell'opera, ma ne riduce i margini di sovrapproduzione e di insuccesso. […] Secondo Linder, l'industria editoriale va resa meno imperfetta, va ridotta quella distanza tra editore (il produttore) e il lettore (il consumatore) senza che la delicata natura del libro ne sia compromessa. Linder guarda al futuro mantenendo una prospettiva misurata, lontana dai vagheggiamenti di democratizzazione della cultura, senza avventatezza[22].

Nel caso più specifico di «Sidera», basta riportare un dato che emerge dallo studio dei documenti d'archivio per intuire quale possa essere stata l'influenza di Erich Linder: egli gestisce ben 54 degli autori pubblicati, che costituiscono circa la metà del totale, se consideriamo che molti di loro pubblicano più titoli nella collana. Questo dato riguarda molti autori anglo-americani, prevalenti nella serie, immessi nel mercato editoriale nostrano o, al contrario, la tutela e la promozione all'estero degli autori italiani.

L'effetto moltiplicatore

L'interesse per il cinema da parte di Angelo Rizzoli era già evidente in relazione alle iniziative legate al settore periodici nelle esperienze di «Novella» o di «Cinema Illustrazione». A queste si aggiungono quelle come stampatore di «Cinema» di Hoepli – poi acquisita dalla Rizzoli – e del rotocalco francese «Visages et contes du cinéma»[23].

L'esperienza come produttore cinematografico inizia, invece, nel 1933 con "Novella-Film". Una «scelta perfettamente coerente» – spiega De Berti – «a partire

[22] G. ALBERTI, *«Ci metteremo d'accordo con Linder». Origine ed evoluzione del ruolo dell'agente letterario nell'editoria di ricerca*, in *Italiamerica. L'editoria*, a cura di Emanuela Scarpellini e Jeffrey T. Schnapp, Milano, Il Saggiatore/Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008, pp. 55-56.

[23] Come ricorda Raffaele De Berti, che in diversi studi ha analizzato il rapporto fra i rotocalchi Rizzoli e il cinema, la formula vincente di queste pubblicazioni era costituita dalla centralità delle figure dei divi, ripresi e raccontati sul set e nella vita privata assieme alla trasposizione dei film in cineromanzi. Si veda R. DE BERTI, *Rizzoli e il cinema tra le due guerre*, in *Milano da leggere*, Atti della terza edizione del Convegno letterario ADI-SD a cura di B. Peroni, Milano, Ufficio Scolastico per la Lombardia, 2006, pp. 22-37. Si tratta di osservazioni molto interessanti, non solo perché testimoniano di quella "tendenza intermediale" propria di Angelo Rizzoli già agli inizi della sua attività di editore, ma anche perché la stessa logica, anche se spesso invertita, la si ritroverà successivamente nel rapporto con una certa produzione letteraria.

dal nome della casa di produzione e dalla scelta del soggetto, con il progetto di costituire quella che forse si potrebbe definire la prima moderna industria culturale italiana a carattere di integrazione mediatica»[24].

Angelo Rizzoli riuscirà a inserirsi nel circuito cinematografico grazie ad alcune amicizie e sodalizi: ad esempio, quello con Vittorio Mussolini – direttore per la Rizzoli della rivista critica «Cinema» dal 1938 al 1943, oltre che figlio di Benito Mussolini, e sceneggiatore, produttore cinematografico – e quello con Arturo Osio, direttore generale della Banca Nazionale del Lavoro. Quest'ultimo finanzia film di produzione italiana ed è stato l'intermediario per l'ingresso di Angelo Rizzoli nel 1937 in un'altra importante società, la "RAM" (Roach Hal e Mussolini Vittorio). Un'iniziativa non priva di esiti: l'intesa tra Angelo Rizzoli, Arturo Osio e Vittorio Mussolini produce in tutto sette film[25].

La svolta più significativa avviene, però, con il sodalizio con Peppino Amato, istrionico esponente del mondo del cinema grazie al quale Rizzoli rientrerà, dopo la fine della guerra e l'ovvio sfaldamento dei legami precedenti, sia come produttore ma anche come distributore. Si costituisce, così, la "Dear Film", ossia la "Distribuzione Edizioni Amato Rizzoli", che nasce con dieci milioni di capitale, subito portati a trenta grazie all'ingresso nella società di Robert Haggiag, un italo-americano nato a Tripoli e di origine ebrea. Haggiag ha l'esclusiva per l'Italia della "United Artists", la società americana che produce film di Charlie Chaplin, e grazie a lui la "Dear Film" diventa una delle maggiori società italiane del settore [26]. Rizzoli decide di tirarsi fuori dalla società con Haggiag e di costituire nel 1956 la "Cineriz", una società individuale che si occupa di produzione e distribuzione, con una serie di azioni legali

[24] R. DE BERTI, *Il volo del cinema. Miti moderni nell'Italia fascista*, Milano-Udine, Mimesis edizioni, collana «Cinema» n. 14, 2012, p. 251.

[25] Le notizie al riguardo provengono da A. MAZZUCA, *La erre verde: ascesa e declino dell'impero Rizzoli*, Milano, Longanesi, 1991, p. 89.

[26] Quello della distribuzione era stato un settore in forte sviluppo nel dopoguerra e aveva visto una potente ondata di film americani che costituivano i tre quarti delle novità cinematografiche. Tale situazione danneggiò anche il cinema neorealista che, pur apprezzato dalla critica, non riusciva a trovare la stessa diffusione né finanziamenti adeguati anche a causa di una politica italiana debole, mentre si trasformò in un vantaggio commerciale per i produttori italiani che erano legati alla parte popolare del mercato (commedie, avventure ecc.); cfr. D. FORGACS, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, Bologna, Il Mulino, 2000, pp. 183-85.

di cui si ha testimonianza anche nel Fondo Rizzoli del «Corriere della sera». La società crescerà molto, arrivando a possedere dodici filiali in Italia e un centinaio di dipendenti. In virtù di questa crescita vertiginosa Rizzoli deciderà di sdoppiarla e di creare nei primi anni Sessanta la "Rizzoli Film", che si occuperà di produzione e di import-export delle pellicole, mentre la "Cineriz" diventerà una società per azioni, la "Cineriz Distribuzione"[27].

Al tempo della "Dear", Angelo Rizzoli era già un editore vero e proprio e i suoi interessi erano molteplici. È proprio negli anni Cinquanta, infatti, che il nesso libro-produzione e/o distribuzione del film tratto dal romanzo diventa più stringente. Nel corso della ricerca sono emerse, attraverso l'incrocio di dati e titoli riportati nelle carte degli archivi, diverse coincidenze al proposito. Casi esemplari sono *Il tesoro dell'Africa*, romanzo di James Helvick pubblicato dalla Rizzoli nel 1953 nella collana «Romanzi d'avventura» mentre il film fu coprodotto dalla "Rizzoli Film" e distribuito, tra gli altri, dalla "Dear film"; oppure *I gioielli di madame de****, romanzo di Louise Lévêque De Vilmorin pubblicato nel 1953 nella collana «Romanzi vari»[28]. Spesso a tessere queste fitte trame romanzo-film ritroviamo l'intermediazione di Erich Linder, il quale cura non solo la questione della cessione dei diritti cinematografici dei romanzi ma, attraverso i suoi contatti con l'ambiente cinematografico americano, informa Rizzoli, sensibile a tali tematiche, delle imminenti produzioni o uscite di opere proposte o acquistate e non ancora pubblicate. Lo scopo è evidente: spingere all'acquisizione dell'opera o alla sua pubblicazione da parte dell'editore, il quale, in considerazione dei molteplici interessi economici che ruotano intorno al suo impero, persegue una politica editoriale molto attenta all'aspetto promozionale intermediale, almeno per una parte del suo catalogo. Questa

[27] Impossibile non far riferimento ai principali meriti di Rizzoli nell'ambito cinematografico con il finanziamento e la produzione dei film di Federico Fellini *Otto e mezzo*, *La dolce vita*, *Giulietta degli spiriti*. Tra l'altro, Angelo Rizzoli costituirà con Fellini una società di produzione, la "Federiz", che avrà, però, scarso successo.

[28] Caso diverso ma da non dimenticare: quello di *Don Camillo*, i cui racconti furono pubblicati in volume da Rizzoli nel 1948 e da cui fu trattato il fortunato film del 1954, prodotto da Giuseppe Amato e distribuito dalla "Cineriz".

logica sarà alla base anche della scelta di alcuni titoli della collana «Sidera», pubblicati tra gli anni Cinquanta e Sessanta.

Il cinema costituisce, in sintesi, un interesse rilevante sin dall'inizio per Angelo Rizzoli e si intreccia all'attività editoriale. Cinema, letteratura e periodici sono i tre pilastri che costituiscono l'impero Rizzoli dal dopoguerra agli anni Settanta. Spesso agiscono tra loro in funzione intermediale, contribuendo a creare un gusto e un pubblico "medio". A proposito del rapporto cinema-letteratura, della nascita dei bestseller e della pratica diffusa di libri che nascono da un film che godono di un lancio pubblicitario insperato, Linder sostiene che:

> Si possono indubbiamente cucinare certi prodotti, ma la differenza fra un libro cucinato e il libro best-seller ha una barriera molto bassa; il best-seller, che evidentemente risponde a una certa particolare esigenza, ha una barriera molto più alta di vendita. Cioè, "cucinare" il best-seller non è possibile; inventare il best-seller non è possibile, anche quando si tratti di opere di bassa qualità, il best-seller è sempre un libro che trova una rispondenza nel pubblico; il libro "cucinato", il libro fatto su misura, si scopre sempre che è stato fatto da un sarto che non ha preso le misure del cliente[29].

Questa «prima moderna industria culturale italiana a carattere di integrazione mediatica»[30] è testimoniata nelle corrispondenze dell'Archivio Linder in più occasioni. Per quanto concerne «Sidera», sono pochi i casi in cui la "Rizzoli film" o la "Dear film" sono direttamente coinvolte, anche perché i numerosi titoli che hanno avuto una trasposizione cinematografica sono di produzione perlopiù americana[31]. Quello su cui punta la Rizzoli, tuttavia, è sfruttare con sistematicità il successo o il nome di registi e attori di rilievo per promuovere i propri libri. E il cosiddetto "effetto

[29] Intervista di Enrico Romero ad Erich Linder, in E. LINDER, *Erich Linder: autori, editori, librai, lettori*, a cura di M. Marazzi, Milano, Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori, 2003, p. 53.

[30] R. DE BERTI, *Il volo del cinema. Miti moderni nell'Italia fascista*, Milano-Udine, Mimesis edizioni, collana «Cinema» n. 14, 2012, p. 251.

[31] Un caso a sé è invece rappresentato da *I sogni nel cassetto*, un romanzo di Adriana Chiaromonte, pubblicato nella collana nel 1956. La regia è di Renato Castellani, al quale Rizzoli, rilevato il film dal produttore Sandro Ghenzi, impose di sostituire il finale con un *happy ending*, anche se poi preferì la conclusione originale. La produzione della trasposizione cinematografica, in collaborazione con "Francinex", è della "Rizzoli film", ed era già iniziata nel 1955, anche se si è conclusa solo nel 1957 (anno in cui il romanzo viene ripubblicato). A ciò si aggiunga che la distribuzione era affidata alla "Cineriz".

moltiplicatore" avrà avuto ancora maggior rilevanza, se pensiamo alla pubblicità che la casa poteva gestire a proprio piacimento sui numerosi periodici.

Il primo caso in cui tale effetto è evidente si registra in verità abbastanza presto rispetto alla storia della collana: ci riferiamo a *Sinuhe l'egiziano* di Mika Waltari, pubblicato nel 1950, da cui deriva una fortunata trasposizione cinematografica hollywoodiana diretta da Michael Curtis nel 1954. Anche *L'ammutinamento del "Caine"* di Herman Wouk, che ha venduto diverse migliaia di copie, ha avuto una fortunata versione cinematografica nel 1954, in cui la figura del capitano paranoide è affidata ad Humphrey Bogart, ricevendo numerose candidature all'Oscar. In questa occasione Rizzoli si mostra pronto a sfruttare l'onda mediatica e informa l'A.L.I. del fatto che, in vista del lancio del film, predisporrà una nuova edizione rilegata del romanzo senza però mutarne il costo, al fine di mantenerlo appetibile, e chiedendo inoltre l'autorizzazione a pagare i diritti come edizione in brossura[32].

Il rapporto romanzo-cinema era, del resto, già evidente per i primi titoli pubblicati nella collana. Ai casi già citati occorre aggiungere *Carnefice di me stesso* di Nigel Balchin; quando il romanzo compare, nel novembre del 1947, era già stato trasposto in film da Anthony Kimmins e presentato a settembre dello stesso anno al Festival di Cannes. *I ponti di Toko-Ri* di Michener, nella collana dal 1954, sarà sicuramente stato promosso anche dal *cinekolossal* omonimo con la regia di Mark Robson e le interpretazioni di William Holden e Grace Kelly. Lo stesso dicasi per *La tunica* di Lloyd Douglas, nella serie dal 1954, da cui è stato realizzato nello stesso anno l'omonimo film di Henry Koster. La pellicola, che ha per protagonista Richard Burton, è stata la prima realizzata in *cinemascope* e ha vinto numerosi riconoscimenti. In realtà il romanzo, all'epoca della produzione del film, aveva già conquistato un largo pubblico, tanto da comparire nella classifica americana dei bestseller per quattro anni di seguito, ed era già stato tradotto in dieci lingue. Vero è che l'effetto moltiplicatore agisce anche sul lungo periodo, come in questo caso: «In seguito, grazie al lancio pubblicitario dovuto al film, il romanzo tornò a dominare la

[32] Lettera della Rizzoli all'A.L.I. del 30 dicembre 1953 contenuta in FAAM ALI Linder (Riz), *Serie annuale 1953*, B. 13/D, fasc. 14.

classifica dei libri più venduti nel decennio successivo alla prima pubblicazione, unico caso nel ventesimo secolo»[33]. Una sorte analoga tocca a *Il calice d'argento* di Costain, pubblicato in «Sidera» nel 1953, e trasposto in versione cinematografica da Victor Saville l'anno successivo. Anche in questa occasione l'effetto moltiplicatore ha sicuramente influenzato il successo di vendite nelle edizioni successive. E una cosa, in definitiva, occorre riconoscere: in questa pratica promozionale, di lancio e rilancio mediatico, Rizzoli ha avuto la meglio, almeno per un certo periodo, sull'avversario Mondadori.

Alcuni romanzi, in realtà, sono stati pubblicati nella collana nello stesso anno di uscita del film[34]. Mentre altri volumi, come la prima biografia di Caryl Chessman, hanno avuto risonanza anche per il film che, in questo caso, è stato realizzato un anno dopo la pubblicazione tra i titoli di «Sidera».

In tale occasione Erich Linder si dimostra puntuale e solerte nell'invio alla Rizzoli di informazioni e di materiale pubblicitario relativi alle imminenti messe in produzione da parte delle più importanti *majors* americane. Questa strategia viene talvolta messa in atto anche per quei titoli di cui la Rizzoli aveva già acquistato i diritti ma che non aveva ancora pubblicato in una collana.

Quantunque se ne dica, le numerose società di produzione e distribuzione cinematografica volute dal "Commendatore" (Dear Film, Cineriz, Rizzoli Film, Federiz) hanno avuto scarsa incidenza in relazione alla collana. Tuttavia, hanno contribuito a formare e poi a consolidare l'idea che la trasposizione filmica di un'opera narrativa, con le attività promozionali ad essa connesse, contribuisca notevolmente alla conoscenza del titolo stesso presso il grande pubblico, secondo il principio notorio della moltiplicazione e della risonanza mediatica.

---

[33] V. NOVEMBRI, *La crocifissione in cinemascope: La tunica di Henry Koster*, in *Il volto e gli sguardi: Bibbia, letteratura, cinema*, Atti del Convegno di Imperia Porto Maurizio 17-18 ottobre 2008, a cura di S. Isetta, Bologna, EDB, 2010, p. 115.

[34] È il caso di *La pista degli elefanti* di Robert Standish (1954), *La figlia del mare* di Śivaśaṅkara Pillai (1966), *Ritorno al paradiso* di James Michener (1955).

La collana «Sidera»: nascita, esordi e mutamenti

«Sidera» è una collana di romanzi e biografie pubblicata dalla Rizzoli dal 1947 al 1971 ed è costituita da 149 titoli. Gli autori pubblicati sono a netta maggioranza stranieri, in particolare anglo-americani, mentre pochi sono gli autori italiani, all'epoca quasi tutti sconosciuti al grande pubblico. Nelle rare pubblicazioni in cui compaiono rifermenti ad essa, viene ricordata quasi sempre per i *best sellers* americani, riadattati in versione cinematografica.

Il giudizio di Gian Carlo Ferretti sulla collana ha il merito di sintetizzare con lucidità la fase più rilevante della stessa, quella che inizia nei primi anni Cinquanta:

> La collana comprende anzitutto *Sinuhe l'egiziano* di Mika Waltari e *L'ammutinamento del Caine* di Herman Wouk, presenti nella classifica 1954 dei titoli preferiti dagli italiani, e inoltre *La tunica* di Lloyd Cassel Douglas, e *I Ponti di Toko-ri* e *Sayonara* di James Albert Michener. Che sono tutti altrettanti film hollywoodiani. Grande clamore provocano i racconti autobiografici del condannato Caryl Chessman, a cominciare da *Cella 2455, braccio della morte*. Ma per il catalogo Rizzoli degli anni cinquanta passano anche Riccardo Bacchelli e Michele Prisco, che inaugura così una lunga e fortunata appartenenza. Nell'insieme della produzione rizzoliana dunque si viene precisando e accentuando quella *vena popolare* che si era manifestata fin dagli esordi, e che era stata in parte corretta dal disincanto aristocratico di Longanesi e dalla creatività prorompente di Zavattini[35].

Si ritiene, però, che tale quadro vada integrato con una visione più ampia, frutto di una minuta analisi della collana stessa poiché questa indicazione, pur essendo confermata dall'analisi complessiva della collana a partire da un certo momento in poi, ha finito tuttavia per adombrare l'idea editoriale iniziale, che era di tutt'altro tipo, e di cui sono testimonianza i primi titoli pubblicati.

L'articolazione in "Romanzi" e "Biografie" (inizialmente compresi nella "serie rossa" e "serie verde"), la veste grafica, la scelta iniziale degli autori da pubblicare fanno pensare piuttosto a una collana che s'inserisce pienamente in quel rinnovato clima editoriale del secondo dopoguerra all'interno del quale anche Angelo Rizzoli conquista uno spazio rilevante come editore librario a tutto tondo. Il progetto

[35] G. C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia, 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, p. 140.

originario alla base della collana intendeva offrire senz'altro opere di qualità, facendo conoscere in Italia autori pressoché ignoti e promuovendo alcuni italiani quasi esordienti. Tale linea editoriale, che nella nostra ricostruzione storica coincide con il contributo fondamentale di Luigi Rusca alla Rizzoli, muta tuttavia, e sensibilmente, nei primi anni Cinquanta, quando la collana finisce per assumere un altro profilo.

Da questo periodo in avanti la sezione dedicata alla narrativa appare più legata alla politica commerciale degli adattamenti cinematografici (perlopiù americani) e agli autori già affermati; mentre quella riservata alle biografie si ricollega, nella maggior parte dei casi, a protagonisti di eventi sensazionalistici di cronaca politica e di attualità. Nell'ultima fase, invece, cioè a partire dalla metà degli anni Sessanta, resta evidente che la collana è destinata a esaurirsi: pochi sono i titoli pubblicati e perlopiù a firma di autori già presenti nel catalogo. Del resto, proprio a partire da questi anni, si registrano alcuni "giri" di collana e si consolida in seno al marchio il peso di una collezione ammiraglia come «La Scala». L'andamento sopra descritto può essere stato determinato da più circostanze, alcune interne alla Rizzoli stessa e altre frutto, in via più generale, dei mutamenti intervenuti nel mercato librario e nella società italiana stessa. La prima fase, all'interno della quale reperiamo autori di un certo pregio, si sviluppa sotto l'ègida di Luigi Rusca. Tanti sono gli indizi che lo suggeriscono: la sua passione per i romanzi biografici, il suo ruolo nell'azienda Rizzoli, i rapporti intrattenuti con gli autori e gli agenti letterari. Parrebbero congetture, destinate però a trovare conferma in una testimonianza documentaria che esamineremo tra poco. Basti qui ricordare che nel 1947 Luigi Rusca presenta «Sidera» come una collana di «altissimo valore letterario», mentre nei documenti provenienti dall'Archivio Monanni essa viene offerta ai librai nel 1948 alla stregua di una "nuovissima e pregiata collezione"[36].

Dal 1951 al 1956 Rizzoli pubblica anche «Opere di Riccardo Bacchelli», una collana comprendente quattordici titoli dedicata allo scrittore bolognese, che, pur

[36] Si veda Archivio Monanni, Fondo Monanni (Rizzoli), presso Centro Apice (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale) dell'Università degli Studi di Milano.

essendo formalmente disgiunta dalla nostra serie, ne rappresenta in qualche modo un completamento[37]. I romanzi di Bacchelli, di prevalente ambientazione storica, hanno incontrato sicuramente il favore di Luigi Rusca. Ed è probabile che la scelta di accoglierne la produzione entro una collana a sé stante sia stata determinata dall'intento di conferirle un posto di tutto rilievo[38].

Le caratteristiche della prima fase di «Sidera», d'altronde, corrispondono a una marcata apertura di credito verso il romanzo contemporaneo straniero: un'apertura che nel secondo dopoguerra rappresenta quasi un imperativo per ogni editore. Le opere di questo periodo sono, tuttavia, di valore medio/alto, e questo, per la Rizzoli del tempo, rappresenta una novità assoluta. Poi, a seguito di ripetuti scossoni redazionali, l'orientamento sembra cambiare; e la collana, messa in ombra dalla sopravvenuta «La Scala», perde progressivamente i connotati qualitativi degli esordi, finendo con l'apparire agli osservatori specialisti un ricettacolo di letteratura media o addirittura "popolare". In questa seconda fase, che si distende dai primi anni Cinquanta alla metà degli anni Sessanta, s'impone in sostanza la logica del bestseller e del "caso editoriale", anche in relazione a uno specifico rinforzo fornito dal cinema, a cui Casa Rizzoli si dedica con numerose sottosocietà.

«Sidera» si sviluppa, del resto, lungo un arco cronologico che coincide sostanzialmente con la prima fase della «B.U.R.», da cui però si differenzia notevolmente, dato che non è mai stata una collana economica e ha sempre rincorso le novità editoriali, con una particolare attenzione per il mercato straniero. Per queste caratteristiche, la si potrebbe definire come una proposta di emulazione competitiva che prende di mira la «Medusa» di Mondadori, pur collocandosi a un livello più basso. Vista nella sua complessità, è classificabile come la collana che meglio riassume le aspirazioni di editore di Angelo Rizzoli e ne evidenzia, al tempo stesso, le ambiguità e i fallimenti, determinati da un'organizzazione editoriale troppo bilicata fra paternalismo, familismo e voglia di innovazione. Nell'ambito della politica

[37] Identica è la veste grafica, con una variante relativa al colore di fondo della greca (in questo caso di colore azzurro).

[38] In questo modo, la serie «Opere» di Bacchelli sarebbe visibilmente e idealmente ricollegata a «Sidera» attraverso precisi elementi paratestuali, ma formalmente da essa disgiunta in quanto collana *ad personam*.

editoriale condotta dalla casa editrice al tempo, ne rappresenta anche la resa di fronte al mercato (che in verità Angelo Rizzoli non ha mai disdegnato), soprattutto nella seconda fase. Esprime, infine, gli interessi plurimi del "Commenda" che, grazie alle conoscenze personali, sa procurarsi le pubblicazioni relative alle personalità del mondo del cinema e della società (come nel caso dello Scià di Persia o della biografia di Chaplin junior).

L'esordio della collana è riconducile a una lettera del 30 gennaio 1947 che Luigi Rusca scriverà a Foa (presumibilmente Luciano Foà) e all'agenzia A.L.I., in cui tra l'altro ritroviamo una precisa dichiarazione anche di paternità del progetto editoriale:

Caro Foà, La ringrazio per l'invio del Bollettino, che ho esaminato molto attentamente. Per questa volta non mi pare vi sia nulla di adatto per le nostre collezioni, comunque La prego di tenermi informato di tutte le novità disponibili. Tanto per darLe un'idea del genere che più mi interessa, Le descrivo qui in poche parole le collezioni delle quali mi occupo:
Diari, Memorie e Documenti per lo studio della II guerra mondiale. […]
Politeia – Studi di politica e di economia. […]
Sidera – Romanzi/stranieri moderni di altissimo valore letterario. In questa collezione entreranno anche alcune biografie pure letterariamente importanti: abbiamo in preparazione una "Vita di Tolstoi" di Derrick Leon, un "Rimbaud" di Starkie, un "Rilke" di Butler, oltre a romanzi di Balchin, Davies, Weston, Hartley, Wolfner, ecc.
Naturalmente, dati i molti impegni già assunti e data soprattutto la lentezza con cui ci è possibile far fronte agli impegni stessi, causa le sempre più gravi restrizioni per il consumo dell'energia elettrica, siamo molto esigenti nella scelta dei nuovi volumi. Le raccomando quindi di tener presenti le collezioni di cui sopra, ma di segnalarmi solo le opere extra!
Grazie, caro Foà, e cordialissimi saluti[39].

È evidente che la nascita della collana e l'idea editoriale che ne è alla base sono frutto di un intento di gran lunga diverso rispetto a quello manifestatosi di lì a poco con la scelta di autori più commerciali. Che Luigi Rusca sia anche l'ideatore della collana, con il supporto significativo di Giuseppe Monanni all'epoca nella Rizzoli, è

[39] Lettera di Luigi Rusca a Foà (Luciano?) del 30 gennaio del 1947 in FAAM ALI Linder (Riz), *Serie annuale 1947*, B. 6, fasc. 56. Lettera dattiloscritta su carta intestata della Rizzoli, firmata e datata. Le sottolineature sono nell'originale. Occorre precisare che al tempo in cui Rusca scrive non è ancora stato pubblicato il primo volume della collana, *Lorenzo* di Leslie Hartley (edito nell'ottobre dello stesso anno), e quelli elencati sono una parte degli autori e delle opere che troveremo nei primi tre anni di «Sidera».

ipotizzabile anche per altri motivi: per il lungo lavoro di ricerca e di promozione di autori anche stranieri che Rusca ha già alle spalle con le varie iniziative realizzate per Mondadori[40], per le sue conoscenze del mercato straniero che gli consentono di intrattenere rapporti con gli autori stessi e per l'idea, più volte ribadita, di portare il libro a un pubblico più vasto. Singolare è, inoltre, il nome della collana, che si riferisce senz'altro al progetto editoriale su menzionato nelle parole di Rusca stesso, ma che potrebbe anche essere stato in qualche modo suggerito da altre attività che Angelo Rizzoli aveva intrapreso in quel tempo.

Con la fine della Seconda guerra mondiale, infatti, Rizzoli aveva acquistato tre ex dragamine americani e li aveva convertiti in pescherecci di alto mare (la "Mica", la "Spica" e la "Vega"), posti sotto un'unica società, la "Sidera". Tale progetto era stato affidato a un franco-tunisino che era giunto in Italia come ufficiale di collegamento nel 1945, Marcel Didier, poi divenuto amico stretto di Angelo Rizzoli e di sua moglie, tanto da abitare nello stesso stabile di famiglia di via del Gesù a Milano[41]. Nell'attico dello stesso palazzo vivevano anche i coniugi Rusca, quasi a formare un'unica grande famiglia. Libri e dragamine rispondevano nel secondo dopoguerra a un medesimo bisogno di Angelo Rizzoli: quello di "solcare nuovi mari" e navigare verso terre straniere, consolidando la propria immagine di imprenditore e di editore di collane di tutto rispetto.

La collana «Sidera» è articolata, come si diceva, in "Romanzi" e "Biografie", ripartite rispettivamente nella "serie rossa" e nella "serie verde" nella prima fase di pubblicazione, mentre la legatura è inizialmente in cartonato semplice. La copertina è costituita da un riquadro rettangolare colorato di verde o di rosso che corre lungo i bordi della stessa e sul quale sono impresse alcune stelle di colore nero (*****), le *sidera* appunto. L'appartenenza alla collana è sempre segnalata, anche nelle successive

[40] Si pensi ai libri gialli, azzurri, neri, verdi dedicati ai vari generi letterari o alla «Medusa».
[41] Questi episodi sono raccontati da A. MAZZUCA, *La erre verde: ascesa e declino dell'impero Rizzoli*, op. cit., pp. 135-43. L'attività di Didier si concluderà negli anni Cinquanta.

edizioni, dal nome della stessa incastonato tra due stelle (*Sidera*) che compare nell'occhietto[42].

Le edizioni cartonate si arricchiscono progressivamente con una sovraccoperta a colori, non sempre firmata, fino a diventare più raffinate nelle edizioni in brossura, con impressioni in oro sul dorso e una sovraccoperta plastificata a colori (quasi sempre degli illustratori Tabet o Carotti). Alcuni titoli vengono, poi, proposti al commercio in duplice veste: quella cartonata, più economica, e quella in brossura, più costosa.

La distinzione all'interno della collana tra "serie rossa" e "serie verde" è, quindi, visivamente segnalata al lettore nell'edizione cartonata, come del resto d'abitudine, al tempo, anche presso altri editori come ad esempio Mondadori. Lo spazio destinato ai romanzi supera di gran lunga quello delle biografie, confermando la generale predilezione rizzoliana per il genere più istituzionalmente narrativo.

Nei primi anni di pubblicazione «Sidera» ha un profilo medio-alto, almeno nelle ambizioni, e viene presentata, come evidenziato prima, come «Collezione di opere di interesse letterario di particolare valore artistico», articolata in "serie verde" e "serie rossa".

Più avanti subentreranno alcune modifiche, anche nominali, come si evince dal confronto con i successivi cataloghi dell'editore. Nel *Catalogo Rizzoli* del 1954 iniziano a essere menzionate le sovraccoperte a colori[43]. Nel *Catalogo* del 1955/1958, invece, si può osservare un notevole cambiamento, in linea con il mercato editoriale del tempo: ovvero l'ingresso dell'espressione "*best seller*" (con tutte le sue implicazioni) e l'apertura al cinema. Così suona la nuova definizione della collana che troviamo nel catalogo di quegli anni: «questa collezione raccoglie unicamente opere di grande successo, i "best seller" di tutto il mondo. Gli elegantissimi volumi si distinguono in romanzi e biografie, opere queste ultime di elevato interesse per la personalità degli autori e per i personaggi trattati. Molti dei più grandi e spettacolari

[42] È da segnalare che non tutti i volumi da noi consultati contengono questo riferimento, forse per errori o sviste intervenute nella composizione del libro.
[43] Cfr. *Rizzoli editore, Catalogo1954*, Milano 1954, disponibile in fotocopia presso la Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori.

film di questi tempi sono stati tratti dai volumi della "Sidera"»[44]. Quindi è il momento dei *bestsellers* a vocazione cinematografica; e nel *Catalogo* del 1963 la collana viene presentata e introdotta così: «La narrativa gode nel dopoguerra di una eccezionale simpatia e si entra nell'epoca dei grandi *best-seller*, che da un paese all'altro vanno raccogliendo favori e successi. La Rizzoli dedica loro una collezione, la "Sidera", che continua ininterrotta anche oggi, e che comprende tra le altre le opere di Herman Wouk, di Mika Waltari, di Caryl Chessman"»[45]. In questa occasione la collana appare esclusivamente ricondotta alla sezione della narrativa e non si fa cenno a ulteriori distinzioni. Dall'analisi dei volumi consultati emerge che a partire dal 1961, in particolare da *Charlot, mio padre* di Chaplin Charles jr., la sezione dedicata alle biografie è identificata come «Biografie» o «Collana di biografie», pur sempre accompagnata dal simbolo specifico e originario di «Sidera» (*Biografie*). Anche il colore della tela nell'edizione rilegata varia (rossa per i romanzi, verde per le biografie), mentre originariamente era unicamente rossa. Ancora un settennio e si registra la separazione ufficiale tra le due sezioni, laddove «Biografie» viene menzionata nei cataloghi dell'editore come una collana a sé stante con questa definizione: «Documenti di vita e biografie di uomini illustri o comunque di vasta notorietà, del passato e dei giorni nostri. Letterati, navigatori, musicisti, pittori, uomini di stato e personaggi che la cronaca degli ultimi anni ha reso di particolare interesse»[46]. Un'identica suddivisione si osserva anche nel catalogo del 1972, quando la collana è ormai conclusa.

«Sidera» si sviluppa negli anni secondo una netta preferenza per il genere del romanzo, ora catalogabile come romanzo di qualità ora come romanzo di consumo, a seconda delle diverse fasi. Un'evoluzione simile si registra anche per la "serie verde":

[44] Si veda *Rizzoli editore, Catalogo 1955* (?), Milano 1955, disponibile in fotocopia presso la Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori. La datazione è incerta: dai riferimenti contenuti è probabile che vada collocato nel 1958. Nel *Catalogo* 1955/1958 si fa anche riferimento alle diverse pubblicazioni disponibili: un'edizione rilegata in tela con impressioni in oro e sovraccoperta a colori di formato 14,4 per 22,3 cm, e un formato ridotto, di 12,7 per 19,3 cm, in brossura con coperta e sovraccoperta a colori. Le diverse edizioni comportavano ovviamente uno scostamento del costo dei volumi, soprattutto per le biografie.
[45] Cfr. *Rizzoli editore. Milano*, Milano 1963 (?).
[46] Si veda *Rizzoli editore, Catalogo generale 1970*, Milano 1970.

mentre quelle dei primi anni sono opere dedicate quasi esclusivamente ad autori "classici", dagli anni Cinquanta in poi compaiono biografie legate a nomi di richiamo come Chaplin, il racconto di Rachele Mussolini o quello dello Scià di Persia, o racconti legati a "casi" eclatanti come quello di Chessman. Le note bio-bibliografiche sull'autore e la sintesi dell'opera pubblicata sono tutte senza firma, accompagnate, a partire dagli anni Cinquanta, dalla foto dell'autore/autrice sull'aletta anteriore o posteriore. Di più: simili elementi paratestuali sono spesso affidati ai traduttori, realizzati con uno stile espressivo e, nel corso del tempo, sempre più brillante, come richiesto d'altronde dalle logiche del mercato. Alcune pubblicazioni vengono, poi, ulteriormente valorizzate, in occasione dell'uscita del film di successo tratto dal romanzo, grazie a copertine patinate con le foto dei divi: un utile richiamo per un pubblico sempre più attento all'elemento visivo.

Grazie all'analisi ragionata della collana, comprendente autori, titoli, riedizioni e notizie d'archivio relative, è possibile seguirne l'andamento e il percorso evolutivo. Escludendo i primi anni di pubblicazione, in cui è determinante l'apporto di Rusca, la collezione non sembra seguire un progetto editoriale preciso, probabilmente anche per i numerosi cambiamenti intervenuti nella redazione letteraria[47]. Per «Sidera» si tratta di un vero e proprio *restyling* sia editoriale sia materiale. Compaiono le sovraccoperte a colori, firmate da illustratori come Giorgio Tabet, Carlo Thole, Manfredo Acerbo, Tullio Pericoli, Enzo Aimini, per citarne alcuni; mentre si consolida la rincorsa al bestseller americano o al titolo già attenzionato dal mondo del cinema. Dagli anni Sessanta in poi la collana non riceve più grande nutrimento, come testimoniano le corrispondenze con Linder e vari titoli saranno dirottati in altre collane rizzoliane come «La Scala» e «Jolly».

Dalla corrispondenza Linder-Rizzoli emerge che molti dei titoli proposti per la collana vengono accolti in catalogo solo quando vi è un esplicito riferimento a prossime realizzazioni cinematografiche o all'acquisizione dei diritti cinematografici

[47] Così nella corrispondenza con l'Agenzia Letteraria Internazionale non troveremo più gli stessi interlocutori: per la Rizzoli compariranno i nomi di Paolo Lecaldano, Domenico Porzio, Carlo Ripa di Meana, Sergio Pautasso, mentre per l'A.L.I. scomparirà in breve tempo il nome di Foà, per fare spazio a Erich Linder, ormai il vero *dominus* dell'Agenzia.

da parte di importanti società americane. Questo meccanismo è particolarmente evidente per i titoli pubblicati negli anni Sessanta e proposti come opere di sicuro successo, che Linder cataloga come «grossa editoria popolare, dove la parola 'popolare' va intesa nella sua migliore accezione»[48]. A supporto di tali affermazioni si riportano le sue parole, pronunciate di fronte alla perplessità di Domerico Porzio sulla scelta di pubblicare *Armageddon* di Uris Leon:

> Quanto alla recensione negativa dell'Uris, la cosa non mi sorprende, né altera quel che dicevo: dei best-sellers americani, il 95% riceve (e merita) recensioni negative: per citare soltanto libri nostri, non credo che ad esempio Marjorie Morningstars […] possa entrare nella letteratura, nemmeno per una qualche fessura lasciata aperta per caso. E lo stesso vale per *Calice d'argento* di Costain (sempre per restare in casa nostra) e, peggio, per il signor Michener (per andare in casa altrui). Il che non toglie che alcuni di questi libri vendano poi decine di migliaia di copie […][49].

Oppure quando Carlo Meana spiegherà a Linder che hanno necessità di autori stranieri di maggior livello, l'agente risponderà piccato:

> Allright: cercherò di limitarmi a quei romanzi che sono assolutamente indispensabili alla cultura dell'uomo moderno. Il che, visto che personalmente non stimo né i romanzi né l'uomo moderno, né, a maggior ragione, la cultura del medesimo, dovrebbe equivalere a bloccare del tutto l'invio dei romanzi. Vedrò di frenare questi miei impulsi negativi[50].

Ricorrenti e sferzanti sono da un certo momento in poi le corrispondenze tra Linder e la Rizzoli per alcuni comportamenti praticati dagli agenti della sede di New York, giudicati scorretti dall'agente.

---

[48] Lettera dell'A.L.I. a Paolo Lecaldano del 1° febbraio 1961 contenuta in FAAM ALI Linder (Riz), *Serie annuale 1961*, B. 30, fasc. 1.
[49] Lettera di Linder a Domenico Porzio del 18 giugno del 1964 in FAAM ALI Linder (Riz), *Serie annuale 1964*, B. 16, fasc. 23.
[50] Lettera di Linder a C. Meana del 23 gennaio 1963, in FAAM ALI Linder (Riz), *Serie annuale 1962/1963*, B. 39, fasc. 24.

Per quanto riguarda la provenienza degli autori della collana, è utile sottolineare che la metà di essi è anglo-americana e solo dieci sono italiani. Tra gli stranieri dei primi anni troviamo autori come Hartley Leslie Poles, Balchin Nigel, Friederike Maria Zweig (con una biografia sul marito, Stefan Zweig), Edmund Wilson, per citarne alcuni. Mentre tra gli italiani, pubblicati soprattutto nella prima fase, occorre citare Dante Arfelli, Alberto Albertini, Michele Prisco, Elda Bossi, Tristano Vanni: nomi di esordienti o quasi esordienti di talento e spesso vincitori di premi letterari con i romanzi pubblicati nella collana. Di certo il vero incremento, almeno a livello di vendite, è dato dalla pubblicazione di romanzi di successo come *Sinuhe l'egiziano* di Mika Waltari, che ebbe numerosissime ristampe[51], anche per il relativo kolossal hollywoodiano del 1954. Se a questo aggiungiamo *Il calice d'argento* di Thomas Bertram Costain e *L'ammutinamento del "Caine"* di Herman Wouk, si comprende bene come la linea editoriale di «Sidera» viri definitivamente a partire dagli Cinquanta verso i bestseller americani.

Questo brevissimo *excursus* riguarda la cosiddetta "serie rossa", ovvero quella dedicata ai romanzi. La "serie verde", dedicata alle Biografie, è invece o dedicata all'approfondimento biografico di grandi nomi della letteratura, della musica, dell'arte oppure riferisce di biografie sensazionalistiche legate a casi di attualità (come le quattro biografie del condannato a morte Caryl Chessman, tra gli anni Cinquanta e Sessanta) o di personalità di rilievo come Charlie Chaplin jr., lo Scià di Persia, Rachele Mussolini (per mano di Anita Pensotti).

La ricostruzione del catalogo, dei fatti e delle personalità coinvolte, degli autori, dell'editore e dei suoi rapporti con le agenzie di intermediazione è risultata complessa e articolata. Lo scopo era quello di definire storicamente la collana, determinandone il peso e la prospettiva all'interno della produzione della Rizzoli e dell'editoria del tempo. «Sidera», da questo punto di vista, si colloca in una posizione "ambigua": non è una collana economica come la coeva «B.U.R.»; prova senza

[51] Dalla prima edizione del 1950 si arriverà alla ventiseiesima del 1971.

successo a concorrere, nella fase iniziale, con la «Medusa» mondadoriana; strizza l'occhio alle vicende sensazionalistiche dei rotocalchi patinati.

Maria Peluso

Inediti e traduzione

In questa sezione si intende raccogliere, diffondere e commentare contributi inediti più o meno recenti della produzione e riflessione letteraria contemporanea, in particolare (ma non solo) nella loro dimensione interlinguistica e traduttologica. Vi troveranno spazio sia contributi teorici in materia di traduzione sia testi inediti di autori stranieri, accompagnati da versioni italiane e note introduttive realizzate da esperti della disciplina.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 10/F, 10/I, 10/H, 10/L e 10/M

Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-LIN/03: Letteratura francese
- L-LIN/05: Letteratura spagnola
- L-LIN/06: Lingue e letterature ispano-americane
-
- L-LIN/04: Lingua e traduzione – Lingua francese
- L-LIN/07: Lingua e traduzione – Lingua spagnola
- L-LIN/12: Lingua e traduzione – Lingua inglese
- L-LIN/14: Lingua e traduzione – Lingua tedesca

Per un ritratto di Max Jacob degli anni Venti secondo Emilio Cecchi: saggi dimenticati e lettere inedite

L'"incontro" Jacob-Cecchi

Dopo poco più di dieci anni dall'ultima ricognizione sulla ricezione dell'opera di Max Jacob in Italia[1], un saggio sembra essere sfuggito all'analisi tanto dei critici jacobiani quanto degli studiosi italiani. Si tratta di un articolo apparso il 10 agosto 1923 sul quotidiano romano «La Tribuna», nella rubrica di critica letteraria *Libri nuovi e usati* a cura di Emilio Cecchi, e firmato con lo pseudonimo «Il tarlo»[2].

Nel tempo gli studi al riguardo sono stati esigui: anzitutto la sua ristampa con lievi aggiustamenti[3] si deve alla cura di Masolino D'Amico nella seconda raccolta postuma del critico fiorentino del 1969, in cui sono riuniti articoli e saggi sull'Otto-Novecento francese[4]; un anno dopo il contributo è menzionato nella *Bibliografia degli scritti di Emilio Cecchi*, curata da Scudder[5], come recensione dell'opera jacobiana *Filibuth ou la Montre en or*, ma per un commento puntuale bisognerà attendere il 2017, quando Orlando allestisce un'edizione integrale dei contributi cecchiani del periodo 1921-1923 sulla «Tribuna»[6]. In questa prospettiva, si propone una contestualizzazione del rapporto Jacob-Cecchi nonché una lettura critico-

---

[1] A. MARCHETTI, *Les débuts de Max Jacob en Italie, avant qu'on ne l'y traduise*, in «Les Cahiers Max Jacob», n. 10, 2010, pp. 8-16; A. BEDESCHI, *« Je suis content qu'on me connaisse en Italie ». Max Jacob et ses livres traduits en italien*, ivi, pp. 17-31. Per studi precedenti, si consultino almeno: J. F. RODRIGUEZ, *Presenza di Max Jacob in Italia: da "Lacerba" a "900" (1913-1927)*, Padova, CLEUP, 1996; *Letture di Max Jacob*, a cura di S. Cigada, Milano, Vita e Pensiero, 2001.

[2] Cfr. E. CECCHI, *Libri nuovi e usati*, in «La Tribuna», 10 agosto 1923.

[3] Si tratta soprattutto di segni interpuntori per scongiurare, ad esempio, l'utilizzo in una stessa proposizione di due occorrenze di due punti; e ancora si segnala la variazione di «tonitruante» con «tronitruante» e di «destinato» con «destino».

[4] Cfr. E. CECCHI, *Aiuola di Francia*, a cura di M. D'Amico con la collaborazione di P. Citati e N. Gallo, Milano, Il Saggiatore, 1969, pp. 372-75.

[5] Cfr. *Bibliografia degli scritti di Emilio Cecchi*, a cura di G. Scudder, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1970, p. 80.

[6] E. R. ORLANDO, *Emilio Cecchi: i «Tarli» (1921-1923)*, Tesi di Dottorato in Italianistica, supervisore A. Bettinzoli, co-supervisore D. Luglio, ciclo XXIX, Università Ca' Foscari di Venezia e Université Paris Sorbonne, 2017.

ermeneutica della prospettiva cecchiana sulla prima stagione poetica di Jacob. A tal riguardo, si rivelerà fecondo il carteggio – sino a oggi inesplorato e inedito – intercorso tra i due a seguito della pubblicazione del saggio in questione.

Ma procediamo con ordine.

Dopo aver collaborato con le maggiori riviste letterarie del primo Novecento, quali «Il Leonardo», «La Voce», «La Tribuna», «La Ronda», Cecchi è oramai un critico affermato e dalla personalità ben definita, noto per i suoi autorevoli contributi non solo sulla letteratura italiana ma anche sulle letterature straniere, con particolare interesse al mondo anglosassone, affrontato in maniera più organica e costante. Tuttavia, inizia a dedicarsi presto anche ad autori francofoni, belgi e francesi: tra tutti, al 1923 hanno già visto la luce articoli su Verhaeren («Il Fanfulla», 1910), Maeterlinck («La Tribuna», 1911), Balzac («La Tribuna», 1911), Gautier («La Tribuna», 1911), Flaubert («La Voce», 1911 e «La Tribuna», 1921), Claudel («La Tribuna», 1912), Gide («La Tribuna», 1913), Mallarmé («La Tribuna», 1913), Rimbaud («La Tribuna», 1914), Bergson («La Tribuna», 1915), Rivière («La Ronda», 1919), Valéry («La Tribuna», 1922), Proust («La Tribuna», 1922 e «Nouvelle Revue Française», 1923)[7].

Sempre sulla «Tribuna», dal 15 luglio 1921 il critico inaugura la propria «botteguccia di *libri nuovi e usati*»[8], rubrica attiva fino al 30 novembre 1923 che consta di poco più di un centinaio di testi pubblicati a cadenza settimanale. Come si legge in Orlando, «la nuova rubrica sembra iniettargli da subito una carica di entusiasmo, il desiderio di tornare a leggere con quella regolarità che da qualche anno non gli riusciva più»[9]. È questo il periodo di maggiore consapevolezza critica e anche stilistica di Cecchi.

Sulle colonne del quotidiano romano del venerdì 10 agosto 1923 appare, dunque, un contributo su Max Jacob, nella versione italianizzata «Iacob», e in

[7] Cfr. E. CECCHI, *Aiuola di Francia*, cit. e, ad integrazione, il rimando va al lavoro di E. R. ORLANDO, *Emilio Cecchi: i «Tarli» (1921-1923)*, op. cit.
[8] E. CECCHI, *Libri nuovi e usati*, in «La Tribuna», 15 luglio 1921.
[9] E. R. ORLANDO, *Emilio Cecchi: i «Tarli» (1921-1923)*, op. cit., p. 92.

particolare sull'ultimo «romanzo d'avventure»[10], «*Filibuth ou la Montre en or* (Edit. «Nouvelle Revue Française», Paris, 1923)»[11].

Il poeta-romanziere francese, nato a Quimper nel 1876 e cresciuto nella Bretagna cattolica, sin lì aveva pubblicato i romanzi per bambini *Histoire du roi Kaboul Ier et du marmiton Gauwain* (1903) e *Le Géant du soleil* (1904); il ciclo autobiografico Matorel, in cui attraverso tre generi letterari diversi – romanzo, poesia, e infine dramma – riassume il dilemma che lo tormenta tra esoterismo e cristianesimo, passando per la conversione, sino alla finale conquista del paradiso in *Saint Matorel* (1911), *Les Œuvres burlesques et mystiques de frère Matorel mort au couvent* (1912), *Le Siège de Jérusalem, grande tentation céleste de saint Matorel* (1914); e ancora *La Côte, recueil de chants celtiques anciens inédits* (1911), prima raccolta poetica per la quale dichiarerà a più riprese una predilezione[12] per il richiamo ai temi tradizionali delle canzoni e del folklore bretone. Del resto la Bretagna rappresenta l'eredità di esperienze, immagini e storie che porterà con sé a Parigi e che non resterà sopita. Anzi, ne scaturirà tutta una rielaborazione in chiave ironica e umoristica che costituirà la cifra stilistica della sua poetica tutta.

In seguito al suo soggiorno nella capitale (1900-1921), al numero 7 di *Rue Ravignan* a Montmartre (dal 1907), a due passi dal centro di elaborazione artistica che fu il «*Bateau-lavoir*», negli anni di piena maturazione dell'Esprit Nouveau a fianco di Picasso, Matisse, Salmon e Apollinaire, vede la luce il capolavoro con cui ha raggiunto la fama, *Le Cornet à dés* (1917). In questa raccolta, i principi di teoria espressi nella celebre *Préface de 1916* prendono corpo nei circa duecento *poèmes en prose* apparentemente insignificanti, con parodie strampalate e associazioni di immagini improbabili. Al 1919 risale *La Défense de Tartufe*, opera narrativa

[10] D'ora in poi, si cita dalla recente edizione proposta da Orlando che corrisponde alle intenzioni originarie dell'autore ma anche alla versione letta all'epoca dallo stesso Jacob, mentre il titolo, per agevolare la consultazione dell'apparato delle note, è tratto dall'edizione curata da D'Amico: E. CECCHI, *Max Iacob*, in «La Tribuna», 10 agosto 1923, in E. R. ORLANDO, *Emilio Cecchi: i «Tarli» (1921-1923)*, op. cit., p. 501.

[11] Giustamente prima D'Amico, poi Orlando hanno precisato che è il 1922 l'anno di edizione dell'opera jacobiana e non il 1923.

[12] «*J'aimerais que tu aimasses cette "Côte" qui est l'expression la plus pure de ma vérité intérieure*», in M. JACOB, *Lettres à un ami. Correspondance 1922-1937 avec Jean Grenier*, Cognac, Le Temps Qu'il Fait, 1982, p. 37, lettera del 21 settembre 1924.

autobiografica[13], definita come libro-chiave della sua produzione e della sua biografia[14]; al 1920 *Cinématoma*, una «*collection de caractères*»[15], come lo stesso Jacob lo ha definito. Datano invece 1921 *Le Laboratoire central* e *Le roi de Béotie*: il primo, raccolta di *poèmes en vers* in cui si fondono invenzioni fantastiche e accenti lirici in un contesto ormai spiccatamente moderno, tanto da rappresentare «la piena espansione tecnica dell'Esprit Nouveau nell'interpretazione jacobiana»[16]; il secondo, assieme a *Le Terrain Bouchaballe* del 1922, è una raccolta di racconti che contengono aneddoti, ritratti satirici sempre associati a elementi fantastici e di tagliente umorismo[17]. Infine, non possono non essere menzionati *Art poétique*, manifesto della sua poetica, e *Le Cabinet noir*, considerato il prototipo della scrittura jacobiana[18], in cui l'autore presenta una serie di lettere più o meno fittizie, indirizzate a lettori ben precisi dell'epoca, il cui obiettivo è tracciare un ritratto satirico della società provinciale e borghese. Entrambi ancora del 1922.

Non è possibile, tuttavia, stabilire se e quale opera Cecchi conoscesse della fertile produzione jacobiana dagli esordi agli anni Venti, ma ciò che è certo è un contatto – diretto e indiretto – con i racconti *Filibuth ou la Montre en or*, *Le roi de Béotie*, recensito nell'aprile 1922 come «uno dei libri più belli che si sia letti in questi ultimi tempi, se non il più bello addirittura»[19] da Alberto Savinio sulla «Ronda», e con *Le Cabinet noir*, anch'esso oggetto di analisi di Savinio nella «Ronda» di luglio-agosto 1922[20].

---

[13] Cigada suggerisce di evitare l'uso improprio del termine "romanzo" per questa opera, ma anche per *Le Roi de Béotie*, *Filibuth, ou la Montre en or* e *Le Terrain Bouchaballe*. Cfr. S. CIGADA, *Max Jacob*, in *Letture di Max Jacob*, op. cit., p. 15. Per un'evoluzione della scrittura narrativa di Jacob, cfr. A. RODRIGUEZ, *Le roman chez Max Jacob: une histoire de l'art*, in «Les Cahiers Max Jacob», n. 21-22, 2021, pp. 13-27.

[14] Cfr. J.-M. VARAUT, *Max Jacob pris au sérieux*, in ID., *Poètes en prison. De Charles d'Orléans à Jean Genet*, Paris, Perrin, 1989, pp. 185-96.

[15] M. JACOB, *Avis*, in ID., *Cinématoma*, in ID., *Œuvres*, a cura di Antonio Rodriguez, Paris, Gallimard, 2012, p. 717.

[16] S. CIGADA, *Max Jacob*, in *Letture di Max Jacob*, op. cit., p. 5.

[17] Cfr. A. DICKOW, *Trouver l'intrus: le théâtre dans "Le Roi de Béotie"*, in «Les Cahiers Max Jacob», n. 19-20, 2019, pp. 263-76.

[18] Cfr. D.-M. THIBERT, *Notes pour une lecture du "Cabinet noir"*, in «Les Cahiers Max Jacob», n. 2, 1979, p. 65.

[19] A. SAVINIO, "*Le Roi de Béotie" di Max Jacob*, in «La Ronda», IV, n. 2, aprile 1922, pp. 142-46.

[20] A. SAVINIO, *"Le Cabinet noir" di Max Jacob*, in «La Ronda», IV, n. 7-8, luglio-agosto 1922, pp. 518-19.

L'elzeviro cecchiano sulla «Tribuna» (agosto 1923)

Ritornando all'elzeviro della «Tribuna», tutto sembra avere inizio da un'attenta osservazione della «fisionomia» di Max Jacob, «formidabile elemento, di cui in critica non si tiene il conto che si dovrebbe»[21], a parer di Cecchi:

> zucca pelata, gote e labbra rase, grosso naso ad ampolla, due sopraccigli che sembran rinforzati col carboncino; e uno degli occhi fa il possibile per stare fermo davanti all'obbiettivo: ma l'obiettivo è stato più lesto e ha colto nell'occhio l'inflessione, il fremito, o diciamo anche soltanto l'intenzione di una strizzatina niente affatto presbiteriana[22].

Sguardo acuto, quello del critico fiorentino, se, si fa per dire, alla sola vista di un «ritratto» e di alcune delle opere dello scrittore francese, sembra aver colto l'essenza della poetica jacobiana, quel «dramma sacro» condensato in una sola «strizzatina d'occhio». Sulla scia di Savinio, il quale lo aveva incoronato «uno dei più ferventi cultori di quella specie letteraria nominata delle *quelconqueries*»[23], poeta di «*nullerie*»[24], dedito a «combinare assonanze, bisticci e complicatissime freddure, con le quali si trastullava serenamente, nella beata soddisfazione di un giocoliere giapponese»[25], Cecchi ne condivide i tratti. Ma non solo.

Egli, se è vero che non si addentra nelle opere che andrà solo citando (*Filibuth, ou la Montre en or* e *Roi de Béotie*) – forse in controtendenza con il suo *modus operandi* del periodo[26] e a differenza dello stesso Savinio –, riesce invero nell'obiettivo di oltrepassare questo o quel romanzo, fornendo una visione d'insieme di lucidità e perspicacia rare. Ragion per cui si suppone che abbia letto molto di più di quel che ammette nell'articolo. Del resto, a una lettura completa del contributo,

[21] E. CECCHI, *Max Iacob*, art. cit., p. 500.
[22] *Ibidem.*
[23] A. SAVINIO, "*Le Roi de Béotie" di Max Jacob*, op. cit., p. 143. D'ora in poi, i corsivi delle citazioni cecchiane sono fedeli all'originale.
[24] Ivi, p. 144.
[25] Ivi, p. 143.
[26] Orlando nota che «il Cecchi dei "tarli" è incline a offrire ai propri lettori puntuali riferimenti testuali e rigorose interpretazioni critiche», in E. R. ORLANDO, *Emilio Cecchi: i «Tarli» (1921-1923)*, op. cit., p. 103.

nell'economia del testo tutto, la recensione del racconto del 1922 occupa solamente una decina di righe e non a caso il titolo della riedizione a cura di D'Amico citava non l'opera, bensì il nome del suo autore. Basterebbero forse queste poche righe a dar prova della grande capacità interpretativa di Cecchi, il quale mette in luce almeno due meriti dello scrittore francese. Il primo: «Ché nessuna sorpresa è più gradita di quando essendoci annunziato il solito convertito, e aspettandoci, a malincuore, di vederlo apparire in veste profetica, o almeno inquisitoria, e in atto tonitruante, si vede invece uscir fuori un umorista»[27]. Cecchi nota come, dopo «quasi quindici anni di religione» (con esattezza dal 1909 al 1923), Jacob abbia «serbato […] un viso da caffe-concerto»[28], tipico del *jongleur* malizioso, del funambolo, dell'acrobata che ha segnato l'immaginario della sua prima stagione poetica. E ancora nell'articolo pubblicato sulla «Tribuna» si legge come tutto ciò costituisca in fondo l'origine stessa del suo slancio creativo: «in questa umoristica e femminile gracilità, è il suo limite: ma pure la sua grazia e il suo significato»[29].

Continuando nella lettura del saggio cecchiano, si giunge al secondo pregio attribuito all'autore francese: «Ma un altro merito convien riconoscere a Max Iacob […]. Egli non abusa della religione. Non vuol convertire il prossimo. E non fa scorpacciate, almeno letterarie, di sacramenti»[30]. In sostanza, Cecchi mette in luce «il *dadaista*, il *fumista*, l'eccentrico»[31] che è rimasto in Jacob, nonostante la sua svolta verso il misticismo, considerata la conversione avvenuta nel 1909 in seguito a un'apparizione divina[32]. E, prendendo in prestito ancora le sue parole, «nei suoi libri, la religione non entra che come immaginazione o nota sentimentale, e sempre delle più logore e limate»[33]. A confermare questa sua visione disincantata e sgombra da pregiudizi, che si potrebbe pensare parziale poiché strettamente limitata agli anni Venti, saranno successivamente gli stessi biografi jacobiani, facilitati da una

[27] Ivi, p. 500.
[28] *Ibidem.*
[29] Ivi, p. 501.
[30] Ivi, p. 500.
[31] Ivi, p. 501.
[32] Cfr. P. BRUNEL, *Max Jacob à Montmartre*, in «Les Cahiers Max Jacob», n. 17-18, 2017, p. 165.
[33] E. CECCHI, *Max Iacob*, art. cit., p. 501.

prospettiva più completa sull'intera parabola esistenziale del poeta. A tal riguardo, Andreu scriverà che nel 1910 coesistono spiritualmente due uomini in Jacob: quello desideroso del sacramento del battesimo, all'indomani della prima apparizione divina, e quello affascinato dall'occultismo e intento a cercare negli oroscopi una risposta al dramma della sua vita[34]. Due anime antitetiche ma compresenti che non possono non trasparire, ad esempio, nel ciclo Matorel, in cui il cristianesimo e l'esoterismo si contendono l'animo e il cuore dell'autore[35].

La prima lettera inedita di Jacob a Cecchi (fine agosto 1923)

Se il riconoscimento *a posteriori* della critica jacobiana non fosse sufficiente a provare la lungimiranza della lettura cecchiana, si può chiamare in causa, dopo anni di silenzio sul rapporto Jacob-Cecchi, un carteggio inedito, a partire dalla lettera inviata dallo stesso scrittore francese immediatamente dopo la pubblicazione dell'articolo italiano sulla «Tribuna», e precisamente il 20 agosto 1923[36].

L'epistola è manoscritta con inchiostro nero su due facciate, punteggiate da due fori provocati dal faldone ad anelli in cui lo stesso Cecchi soleva organizzare il proprio archivio di corrispondenze private. La data, sulla parte destra della carta, è seguita, nel rigo successivo, da una postilla cecchiana dattiloscritta in inchiostro blu che precisa l'avvenuta risposta il 26 agosto dello stesso mese[37].

Dall'intestazione si prende atto che Jacob si trova a «*Roscoff*», nella proprietà «*Clos-Marie*», nel dipartimento del «*Finistère*», punta più estrema nel nord della Bretagna[38]. Per di più, da una consultazione incrociata degli apparati paratestuali

[34] Cfr. P. ANDREU, *Vie et mort de Max Jacob*, Paris, La Table Ronde, 1982, p. 72.
[35] Cfr. P. ANDREU, *Vie et mort de Max Jacob*, op. cit., p. 74.
[36] L'epistola è contenuta nel fondo Emilio Cecchi (EC.I.208.1), custodito presso l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto G. P. Vieusseux di Firenze. Si coglie qui l'occasione per ringraziare anzitutto gli eredi Cecchi per la fiducia accordata e, al contempo, tutto il personale dell'Archivio nella persona della direttrice, dott.ssa Manghetti, nonché la Regione Toscana per il via libera alla pubblicazione integrale delle carte, che segue in *Appendice*.
[37] Purtroppo, non risulta alcun carteggio con Cecchi tra le carte dell'archivio di Max Jacob, conservate presso la Bibliothèque Jacques Doucet di Parigi. Nessuna menzione, quindi, nel faldone "Max Jacob. Lettres reçues" del fondo francese.
[38] La lettera ci consente di aggiornare la lista dei luoghi in cui ha alloggiato Jacob, puntualizzando che il 20

delle opere jacobiane, si riscontra che proprio il giorno in cui veniva pubblicato l'elzeviro cecchiano, il 10 agosto 1923, Jacob dedicava ai principi Ghika, presso cui dimorava, l'edizione definitiva del *Cornet à dés*[39]. Come nota *a latere*, occorre segnalare l'assenza di accenti in diversi luoghi[40].

Sin dalle prime battute, Jacob esprime il proprio rammarico per non poter godere appieno del saggio cecchiano per via di una conoscenza circoscritta della lingua italiana. Ciò nonostante – continua –, ne sa abbastanza per dire che la «*documentation est excellente*», così come i giudizi espressi.

Solo dopo gli apprezzamenti iniziali, egli menziona gli amici Savinio e Soffici, incontrati a Parigi, da cui aveva sentito parlare proprio di Cecchi. Infine manifesta al proprio corrispondente la curiosità di leggere i suoi scritti, magari tradotti in lingua francese, e chiude la lettera con rinnovati ringraziamenti e attestazioni di simpatia.

Non sembra marginale la portata dell'epistola, ancor più se si considera come il carteggio abbia avuto inizio da parte di Jacob con il solo obiettivo di elogiare l'interpretazione accurata del critico italiano e ringraziarlo per aver fatto chiarezza su un concetto a lui tanto caro.

Difatti, a proposito della tendenza a voler far coincidere necessariamente l'opera e l'autore, Jacob si era già espresso al riguardo principalmente in due occasioni. Anzitutto nella programmatica *Préface de 1916* al capolavoro del *Cornet à dés* in cui dichiarava: «*une œuvre d'art vaut par elle-même et non par les confrontations qu'on en peut faire avec la réalité*»[41]. La poetica degli anni Venti ruota attorno ai principi dell'estetica della «*volonté*», dell'«*émotion*» e della «*transplantation*»[42], secondo cui l'opera letteraria non è una mera espressione autobiografica dei sentimenti dell'autore, ma il frutto della sua attività pensante per

---

agosto 1923 egli si trova ancora nella dimora dei Ghika e probabilmente, solo dopo aver spedito la lettera in Italia, si è potuto recare presso i Massons. Cfr. P. ANDREU, *Vie et mort de Max Jacob*, op. cit. p. 165; H. DION, *Les logis de Max Jacob*, in «Les Cahiers Max Jacob», n. 5, 1983, p. 72.

[39] M. JACOB, *Le Cornet à dés*, con una prefazione di M. Leiris e un *dossier* di É.-A. Hubert, Paris, Gallimard, 2003, p. 14.

[40] Si rimanda ai *Criteri di edizione* in *Appendice* per ulteriori dettagli.

[41] M. JACOB, *Préface de 1916*, in ID., *Le Cornet à dés*, op. cit., p. 24.

[42] Ivi, pp. 19-24. Cfr. T. HERMANS, *Max Jacob: Style, Situation*, in ID., *The Structure of Modernist Poetry*, London, Routledge, 1982, pp. 118-51.

mezzo dello stile, che ha il compito di separarla dal vissuto di chi l'ha concepita: «*le style est la volonté de s'extérioriser par des moyens choisis*»[43]. Come sostiene Rodriguez, l'opera lirica moderna, quindi anche quella jacobiana, non corrisponde neanche minimamente a un'espressione diretta del proprio io, ma è piuttosto il frutto del lavoro di una volontà precisa attraverso i mezzi del linguaggio[44]. Jacob, non a caso, sentenzia: «*l'art n'est que le style*»[45]. Per poi proseguire: «*l'œuvre d'art doit être éloignée du sujet*»[46].

Affinché ciò possa realizzarsi e dunque l'opera possa allontanarsi dal sé dell'autore, essa deve essere «*située*», ovvero slegata dal soggetto che l'ha generata, circondata dalla «*sensation du fermé*»[47], da un margine («*marge*»)[48] di compiutezza, che genera uno «*choc*»[49], quindi disorienta il lettore. È proprio tale movimento di separazione, di scissione che genera nel lettore «*l'émotion artistique*»[50] che «*n'est ni un acte sensoriel, ni un acte sentimental*»[51]. L'emozione artistica è piuttosto provocata quando l'opera distrae («*l'art est proprement une distraction*»)[52], quando consente la trasposizione del lettore in un universo altro rispetto a quello familiare da cui proviene («*il faut transplanter*»)[53]; in altre parole, quando destabilizza la coscienza razionale del lettore. Difatti, «*l'émotion esthétique, c'est le doute*» e «*le doute voilà l'art*»[54].

Seconda fenomenologia testuale cruciale, che sembrerebbe confermare l'intuizione cecchiana sulla necessità di separare l'«acrobata» e il «mistico» (poiché «la fantasia è svagata e la carne inferma»)[55], è racchiusa in *Art poétique*, dove lo

[43] M. JACOB, *Préface de 1916*, in ID., *Le Cornet à dés*, op. cit., p. 19.
[44] A. RODRIGUEZ, *Modernité et paradoxe lyrique: Max Jacob, Francis Ponge*, Paris, J. M. Place, 2006, p. 58.
[45] M. JACOB, *Préface de 1916*, in ID., *Le Cornet à dés*, op. cit., p. 22.
[46] *Ibidem.*
[47] Ivi, p. 23.
[48] *Ibidem.*
[49] *Ibidem.*
[50] Ivi, p. 21.
[51] *Ibidem.*
[52] *Ibidem.*
[53] Ivi, p. 22.
[54] M. JACOB, *Correspondance (1876-1924)*, Paris, Éditions de Paris, 1953, vol. I, p. 31.
[55] Le citazioni sin qui menzionate sono tutte tratte da E. CECCHI, *Max Iacob*, in «La Tribuna», 10 agosto 1923, pp. 500-501.

stesso Jacob definisce la propria personalità «*une erreur persistante*»[56]. Ecco perché l'attitudine del fantasista «ironico e colloquiale, di cui Max Iacob è maestro»[57] – a dirla con Cecchi –, si traduce nell'umorismo più *tranchant* e si applica alle questioni esistenziali più grevi, sempre contornate da atmosfere di angoscia e colpevolezza[58]. Si ha come l'impressione che nelle sue opere egli voglia raccontare di sé ma al contempo si rifiuti. E questo lavorio – quasi schizofrenico – tra atto di volontà e desiderio negato consente all'autore di donare al lettore un'opera in cui la distanza da chi l'ha creata può consentirgli di ritrovare invece sé stesso, di immedesimarvisi.

La traduzione del saggio cecchiano nella rivista belga «Le Disque Vert» (novembre 1923)

Qualche mese dopo la corrispondenza di Jacob e Cecchi, la rivista belga «Le Disque Vert», diretta da Franz Hellens – convinto estimatore della prima ora dell'opera jacobiana –, decide di dedicare proprio «*à Max Jacob et à son œuvre*»[59] un numero monografico che rappresenta il primo omaggio a uno scrittore, nella storia del mensile, e in assoluto il primo per Jacob. Tra queste pagine trova spazio un contributo di Cecchi, l'unico tra l'altro affidato a un critico italiano: si tratta della versione in lingua francese del testo apparso nell'agosto dello stesso anno sulla «Tribuna», curata da «J. B.»[60].

Gli studi sull'edizione speciale non sono mancati. Tuttavia, in questo caso, l'attenzione è stata rivolta maggiormente ai critici di origine belga, nell'intento di testimoniare la stima di letterati e studiosi, quali lo stesso Hellens, Robert Mélot du Dy, Paul Fierens, Odilon-Jean Périer, Paul Méral, Henri Vandeputte et Robert

[56] M. JACOB, *Art poétique*, in ID., *Œuvres*, op. cit., p. 1349.
[57] E. CECCHI, *Max Iacob*, art. cit., p. 501.
[58] Cfr. A. RODRIGUEZ, *Le roman chez Max Jacob: une histoire de l'art*, op. cit., p. 16.
[59] E. CECCHI, *Max Jacob et l'Italie*, in «Le Disque Vert», II, n. 2, novembre 1923, pp. 63-64, ora in *Le Disque vert. Revue mensuelle de littérature. Le Disque vert – Écrits du Nord*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1970, pp. 557-58.
[60] «J. Berta», in J. ROBAEY, *Max Jacob e i poeti belgi del «Disque vert»*, in *Letture di Max Jacob*, a cura di S. Cigada, Milano, Vita e Pensiero, 2001, p. 135.

Guiette[61]. A Cecchi si registrano, invece, scarsi riferimenti, e di certo nessun approfondimento intenzionale e puntuale che indaghi la questione[62].

Sembra, allora, opportuno fare luce sul testo francese che giunge, è letto e – vedremo – anche apprezzato dallo stesso Jacob. Sostanzialmente, i contenuti rimangono invariati, se non fosse per un refuso[63] e per l'omissione di cinque sequenze: la prima riguarda l'*incipit*, in cui il critico non solo contestualizza il proprio intervento nella rivista romana ma anche la sua conoscenza di Jacob[64]; la seconda tralascia un giudizio personale («Per fortuna, soggiungo»)[65]; la terza, un riferimento intertestuale di connotazione "nazionale" (una citazione di Benedetto Croce sull'incapacità di far critica)[66]; la quarta esclude un'accusa nei confronti di quei critici che diventano baluardi della «religiosità»[67]; l'ultima, ancora un giudizio di valore («Meglio, assai meglio»)[68].

Quanto alla scelta lessicale, risultano rilevanti alcuni luoghi[69]: all'inizio, la traduzione predilige «*photographie*» all'italiano «ritratto» e, se tale scelta potrebbe confermare probabilmente l'esattezza storica dell'episodio in sé, andrebbe però a eclissare la «*poétique du portrait*» jacobiana[70]; continuando, dopo l'aggettivo «*humoriste*» Berta sceglie di inserire un punto esclamativo, laddove, invece, nel testo originale Cecchi aveva optato per un punto e probabilmente anche qui l'intenzione del traduttore potrebbe far ipotizzare la volontà di enfatizzare la chiave cecchiana di lettura umoristica; gli aggettivi dell'espressione «la religione non entra che come immaginazione o nota sentimentale, e sempre delle più logore e limate» sono resi

[61] Cfr. *Letture di Max Jacob*, op. cit., pp. 133-58; S. FISHBACH, *«Ce fut comme une apparition»: Max Jacob et Jules Supervielle*, in «Les Cahiers Max Jacob», n. 13-14, 2013, pp. 197-214.
[62] Cfr. J. ROBAEY, *Max Jacob e i poeti belgi del «Disque vert»*, op. cit., p. 135 ; A. MARCHETTI, *Les débuts de Max Jacob en Italie, avant qu'on ne l'y traduise*, op. cit., p. 12.
[63] «George Eobey» invece di «George Robey».
[64] L'omissione riguarda la seguente porzione testuale: «Si può fare una specie di *pendant* al "colonnino" di venerdì scorso […] non incoraggia a imbarcarsi troppo letteralmente in visioni ed aspettazioni ascetiche e monacali», in E. CECCHI, *Max Iacob*, art. cit., p. 500.
[65] *Ibidem.*
[66] «Parlando di certi articoli velenosissimi […] buona lettura di fantasia»: ivi, pp. 500-501.
[67] «Non si può aver gran stima del gusto di quei critici […] voluminosa e commossa»: ivi, p. 501.
[68] *Ibidem.*
[69] Nel paragrafo che segue le citazioni in francese sono tratte dal testo *Max Jacob et l'Italie* (in «Le Disque Vert»), mentre quelle in italiano dal testo di Cecchi (in «La Tribuna»).
[70] A. RODRIGUEZ, *Le roman chez Max Jacob: une histoire de l'art*, op. cit., pp. 13-27.

esclusivamente da «*dépouillées*», ma forse l'accezione di 'abusato' sarà stata considerata ripetitiva.

Un altro caso interessante potrebbe esser la modulazione applicata alla frase che segue:

Et si lui-même semble résolu à ne trouver bon que ce qui s'exprime par le moyen de ces formes, on ne comprendrait pas, nous dussions souhaiter qu'il dissimulât en lui le dadaïste, le fumiste et l'excentrique, et qu'il exagérât dans ses réflexes littéraires, l'homme de foi[71].

In realtà, nel testo cecchiano si legge:

E se egli stesso sembra risoluto a non riconoscere come buono che il tanto che si esprime attraverso queste disposizioni e riesce a organizzarle e giustificarle, non si capisce perché proprio a noialtri dovrebbe toccare di nascondere in lui il *dadaista*, il *fumista*, l'eccentrico, ed esagerare l'uomo di fede[72].

Come è possibile constatare, la traduzione francese carica lo stesso Jacob dell'operazione di dissimulazione, di "mascheramento in chiave religiosa" («*nous dussions souhaiter qu'il dissimulât […] et qu'il exagérât […]*»), mentre Cecchi sembrava impegnarsi affinché lui, e forse anche tutti i suoi colleghi, liberassero il poeta da un'etichettatura facile e semplicistica.

Le conclusioni, però, sia dell'articolo francese che di quello italiano, sembrano di nuovo risintonizzarsi: «Egli stesso, del resto, sembra aver chiaramente indicato il modo nel quale preferisce esser letto. […] *Toujours mieux écrire*», viene reso letteralmente.

[71] E. CECCHI, *Max Jacob et l'Italie*, art. cit., p. 558.
[72] E. CECCHI, *Max Iacob*, art. cit., p. 501.

La seconda lettera di Jacob a Cecchi (dicembre 1923)

Che l'omaggio del «Disque vert» sia stato letto e apprezzato dallo stesso Jacob non è solo un'ipotesi assai probabile. E a provarlo, nel nostro caso, è una seconda lettera di pugno jacobiano e indirizzata a Cecchi, anch'essa inedita e ad oggi non esplorata in maniera puntuale[73].

Questa volta, la carta manoscritta con inchiostro nero è datata 5 dicembre 1923 e risulta spedita dal «*Monastère de S*^{t} *Benoit sur Loire / Loiret*»[74], in cui Jacob si trova molto probabilmente dalla fine di settembre[75]. Da quanto emerge da una delle biografie, egli non gode di ottima salute nell'autunno del '23, a causa di una congestione polmonare, poi pleurite, per la cura della quale nascono dei diverbi con la principessa Ghika presso cui risiede a Roscoff, tanto da costringerlo a far rientro a Saint-Benoît[76].

Non può passare di certo inosservata la frase di apertura dell'epistola («*Je me félicite de vous avoir inspiré cette page de haute critique lucide*»), che è emblematica della stima nutrita nei confronti del critico italiano. Continuando, Jacob precisa, invece, quanto in terra d'Oltralpe i critici non abbiano saputo delimitare «*la part du catholicisme et celle du profane*», tema comunque assai delicato nella bibliografia jacobiana.

Segue poi una serie di elogi sulle sue pubblicazioni, tra cui gli scritti «*spirituels*» della «Tribuna» e della «Ronda», da cui il poeta francese evince gli sforzi per il ripristino in Italia della tradizione classica. Missione, tra l'altro, condivisa da Jacob sin dalla prefazione del *Cornet à dés* del 1916, in cui l'autore fa riferimento al periodo classico come a un modello da seguire, tramite l'accostamento delle nozioni di «*situation*» e «*style*»[77]. Queste, come ricorda Rodriguez, in pieno stile

[73] Di nostra conoscenza è solo una citazione in *Emilio Cecchi. Mostra bio-bibliografica*, a cura di R. Fedi, con la collaborazione di C. D'Amico de Carvalho, (Palazzo Strozzi – Firenze 1979), Firenze, Università degli Studi di Firenze-Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux, 1979, p. 25.
[74] Lettera di Jacob a Cecchi del 5 dicembre 1923, contenuta nel Fondo Emilio Cecchi (EC.I.208.2) presso l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Gabinetto G. P. Vieusseux di Firenze. Anche questa carta risulta forata, come la prima (cfr. *supra*).
[75] Cfr. H. DION, *Les logis de Max Jacob*, op. cit., p. 72.
[76] Cfr. P. ANDREU, *Vie et mort de Max Jacob*, op. cit., p. 165.
[77] Cfr. A. RODRIGUEZ, *Le roman chez Max Jacob: une histoire de l'art*, op. cit., pp. 23-24.

Esprit nouveau mirano a una classicizzazione formale dell'arte e si oppongono in maniera netta ai principi dadaisti e a quelli surrealisti, contro cui la stessa «Ronda» in Italia lottava.

A chiusura della lettera, un ultimo, accorato, ringraziamento: «*Merci, mon chère confrère, et croyez à ma gratitude émue et sympathique*».

Uno sguardo finale sull'opera jacobiana: per una conclusione aperta

Come in una galleria umana in stile jacobiano, in cui i ritratti e le caratterizzazioni si pongono come generi letterari privilegiati, ma ancor prima contribuiscono a creare un'autentica «*botanique humaine*»[78], il critico italiano Emilio Cecchi sembra aver tracciato sulle pagine dei più autorevoli giornali italiani e belgi degli anni Venti il ritratto di Max Jacob con uno sguardo lucido e acuto. Un ritratto, inteso in senso pittorico, poiché frutto di un'osservazione dei tratti fisionomici dello scrittore francese, ma anche spirituale – per dirla con Jacob –, poiché in grado di rivelare l'essenza più nascosta e talvolta inafferrabile.

La pratica cecchiana sembrerebbe così rendere omaggio ai principi estetici della caratterizzazione dei personaggi jacobiani, in cui l'osservazione scientifica del soggetto rivela in realtà la sua coscienza. Quell'«inflessione», quel «fremito», colti nella «strizzatina niente affatto presbiteriana» del saggio dell'agosto 1923, si prestano come chiave di accesso per un'analisi della personalità e dell'opera che è stata giudicata appropriata dallo stesso autore.

Ora, vero è che dietro questo gioco di sguardi[79], questa oscillazione costante tra il funambolo e il mistico, si cela probabilmente l'essenza più profonda della produzione jacobiana risalente agli anni Venti; occorre, tuttavia, anche accennare al fatto che essa subirà un'evoluzione che culminerà nei *Derniers poèmes en vers et en prose*, pubblicati postumi. Qui la struttura narrativa e i temi trattati convergeranno

[78] Ivi, p. 20.
[79] A proposito della dimensione del gioco nella poesia di Jacob, si veda: M. MARCHETTI, *L'espace du jeu dans "Le Cornet à dés"*, in *Max Jacob poète et romancier*, Atti del convegno di Pau (1994), a cura di C. Van Rogger Andreucci, Presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour 1995, pp. 123-28.

verso una coerenza, una sintesi artistica tanto dei valori estetici quanto di quelli spirituali[80]. Non più due poli opposti, ma due realtà intrinsecamente fuse, come quella della visione infernale e della visione panteista racchiuse nella libellula di *Confession à la mare ou la mare au Diable et l'autre*[81]. Non più solo i movimenti casuali e disordinati delle acrobazie giovanili, o il puro *divertissement* verbale e la *jonglerie* fonetica, frutto della formazione parigina, ma una sintesi dei movimenti («*mouvante et immobile libellule*») in cui il mistero divino è calato nel mondo quotidiano della realtà.

Laura Giurdanella

Parole-chiave: Belgio, Cecchi, corrispondenza, Francia, Italia, Jacob, ricezione

[80] Cfr. M. MODENESI, *«De la terre au ciel»: Max Jacob et le petit poème en prose*, in *Letture di Max Jacob*, op. cit., pp. 101-31; C. VAN ROGGER-ANDREUCCI, *Poésie et religion dans l'œuvre de Max Jacob*, Paris, Honoré Champion, 1994.

[81] M. JACOB, *Derniers poèmes en vers et en prose*, préface de J. M. G. Le Clézio, Paris, Gallimard, 1961, p. 91.

Appendice

Criteri di edizione

Il testo delle lettere è stato trascritto nel rispetto delle caratteristiche interpuntive e paragrafematiche degli autografi.

Per quanto concerne la punteggiatura, la trascrizione è rimasta fedele anche in caso di interpunzione lacunosa, poiché la semantica non ne rimane inficiata, trattandosi essenzialmente di punti fermi al termine di una frase. A segnalare l'inizio di una nuova proposizione è sempre l'utilizzo della maiuscola.

Tuttavia, laddove gli accenti erano assenti per omissione o *lapsus*, essi sono stati normalizzati per agevolare la lettura del carteggio. Nella prima epistola, si riscontrano i seguenti casi: «*aout*», «*desagrement*», «*a* […] *connaitre*», «*ou*», «*connait*», «*frequentai*»; nella seconda, «*monastere*», «*felicite*», «*connaitre*». Stesso trattamento di normalizzazione è stato riservato al tratto d'unione tra le parole «*vous même*» e al segno diacritico della cediglia in «*recu*».

Quanto all'unica sottolineatura presente nella seconda lettera e relativa al titolo di un'opera di Cecchi («Poissons Rouges»), si è deciso di renderla con il corsivo.

Merita una menzione il sistema abbreviativo, tramite il quale Jacob sembra omettere alcune lettere in posizione mediana, come nei casi di «*ls*» per «*les*», «*traductes*» per «*traducteurs*», «*paysags*» per «*paysages*».

Infine, come accennato nel saggio, vanno segnalati gli interventi diretti di Cecchi, il quale, con l'intento di organizzare il proprio archivio personale, ha praticato dei fori ai margini delle carte per catalogarle in un faldone ad anelli (da qui la presenza di alcune ricostruzioni poste tra parentesi quadre) e, nella prima lettera, ha inserito a macchina, con inchiostro blu, la data di risposta («risp: 26 agosto '23»).

Clos-Marie-Roscoff-Finistère
le 20 août 1923

risp: 26 agosto ’23[82]

Monsieur

Je n’ai jamais senti autant qu’aujourd’hui le désagrément à ne pas connaître les langues étrangères et dans un pays comme la France où nul ne les connaît.

J’en sais pourtant assez pour deviner que votre documentation est excellente : et vos jugements sur moi très sûrs.

Je n’ose vous parler de vous-même. Je me souviens d’avoir très souvent entendu votre nom quand jadis je fréquentai les amis d’Italie et de Paris, le groupe futuriste parmi lequel j’ai gardé de fidèles amitiés, comme Savinio par exemple et Soffici. Mais je ne me souviens pas d’avoir vu de traductions de vos œuvres. Si vous en [avez] de traducteurs, je serais heureux de les lire.

Recevez mes remerciements et l’expression de ma sympathie

Max Jacob.

[82] Nota dattiloscritta di Cecchi.

Monastère de St Benoit sur Loire
Loiret
le 5 dec. 1923

Cher confrère.

Je me félicite de vous avoir inspiré cette page de haute critique lucide

On n'a jamais en France si bien délimité la part du catholicisme et celle du profane en moi. Je connaissais le talent du "fragmentiste" Cecchi [qui] m'a traduit de vos Poissons Rouges des poèmes d'une atmosphère très dense et des paysages d'une stylisation raffinée

J'ai pu suivre aussi vos efforts dans La Ronda pour le rétablissement en Italie de la tradition classique

Je connaissais donc vos dons de critique et quand grâce à des amis qui me faisaient connaître vos articles si spirituels de la Tribuna. J'ai cependant été cha[nt]é par vos pages sur moi qui sont très remarquables

Merci, mon cher confrère, et croyez à ma gratitude émue et sympathique

Max Jacob.

P.S. Je profite de cette lettre pour vous remercier de votre article sur Filibuth le meilleur que j'aie reçu.

Recensioni

Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.

A partire dal quarto fascicolo, sono state introdotte le recensioni di pellicole cinematografiche e nel sesto quelle relative a eventi, mostre e manifestazioni varie.

Carlo VECCE, *Il Decameron di Pasolini, storia di un sogno*

Roma, Carocci, 2022, pp. 308, eu 26,00

ISBN 9788829012206

Finalmente possiamo leggere uno splendido ed esaustivo volume sul film di Pasolini *Il Decameron* (1971), grazie a Carlo Vecce, cattedratico di Letteratura italiana all'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" (lo studioso, sempre per l'editore Carocci, ha curato anche una magistrale edizione dell'*Arcadia* del Sannazaro: ristampa 2015).

Carlo Vecce analizza tutte le componenti e gli elementi dell'opera filmica pasoliniana anche alla luce di documenti inediti, e da questo punto di vista si comprende assai bene l'importanza che riveste il libro e quindi la sua posizione di spicco nell'ambito degli studi dedicati a Pasolini.

Quello che ancora si apprezza del libro non è solo la sua struttura omogenea, unitaria, ma comunque ricca di vari elementi che, intrecciandosi fra loro, mettono il lettore nelle condizioni di cogliere la vera fisionomia e il significato, l'origine, lo sviluppo, le varie fasi e le tappe del film, ma va pure sottolineato che il tutto viene espresso in un linguaggio molto chiaro, e che il volume, minuziosamente documentato, riesce utile e di piacevole lettura.

Il Decameron è «un'opera in movimento – come viene detto nel primo risvolto di copertina del libro –, aperta, che per essere compresa va analizzata in tutte le fasi del processo creativo, all'interno del laboratorio dell'autore, dalla prima ideazione fino alla realizzazione del film»: ci

troviamo davanti a una vera e propria storia del film e, al contempo, viene prestata molta attenzione ai luoghi e alle zone scelte per le riprese, come pure sono ben analizzati gli interpreti, i riferimenti iconografici del film, la sua colonna sonora, la contaminazione degli stili, delle lingue, i vari movimenti dei personaggi. Lo studioso – come si apprende dalle pagine dedicate a «La Bella Siciliana» (cfr. le pp. 281-85) – ha conosciuto la donna che nel Film diventa Fiordaliso: si tratta di Gabriella Maione, regista, poetessa e scrittrice di teatro. Lo studioso la conobbe a Chicago il 9 marzo del 2013 ma poi i due si sono rincontrati il 17 luglio dello stesso anno. Gabriella negli anni Settanta era studentessa di teatro e letteratura a Parigi, e per caso venne a conoscere Pasolini all'aeroporto di Fiumicino; quindi, la scelta improvvisa di farle interpretare il personaggio della Bella Siciliana. Queste pagine danno varie notizie interessanti che attengono al film e a Pasolini stesso, che – si nota – «nelle interruzioni del lavoro tendeva a isolarsi, mangiava da solo, in fretta» (p. 284).

In sostanza, a Pasolini pare interessare solo il *Decameron* e, «armato di matite, pennarello nero e rosso, penna biro nera, blu e rossa, percorre tutto il volume» (p. 21) e, per esempio, quando s'imbatte in luoghi e città, li evidenzia in modo forte. Tra questi luoghi ci sono Napoli e altre città del Sud (come Salerno, Messina, Palermo), ma pure il più «familiare» Friuli, «paese, quantunque freddo, lieto di belle montagne, di più fiumi e di chiare fontane, è una terra chiamata Udine» (*Dec*., X, 5). Pasolini leggeva il testo del *Decameron* nella maneggevole edizione di Longanesi, collezione «I Marmi», illustrata con centoventiquattro disegni del pittore milanese Guido Somarè: si è servito moltissimo di questa edizione del testo perché presenta varie illustrazioni che hanno un «carattere nervoso ed

essenziale, che insistono nella rappresentazione delle figure e dei corpi, spesso nudi o coperti appena da veli trasparenti» (p. 21). Una volta terminata la lettura dell'opera e scelte le novelle, non restava a Pasolini che la scrittura dell'adattamento, presentato poi al produttore Franco Rossellini, quello stesso che poi realizzò altri suoi film: *Teorema* con la Aetos, e *Medea* con la San Marco (cfr. p. 26).

Nel saggio viene ancora spiegato perché il regista Pasolini sceglie proprio quelle città italiane o estere, e viene chiarita la struttura dei tre tempi del *Decameron*, assieme alla sua sceneggiatura, ai movimenti, alle inquadrature. Ne emerge il ritratto di un Pasolini che sa scegliere, per esempio, sia in quali spazi far muovere e ambientare le storie sia gli interpreti, che hanno una loro particolare fisicità e gesticolano a modo loro.

Lo stesso Pasolini ha rilasciato diverse interviste in cui parla del proprio *Decameron* e informa, per esempio, che in un primo momento aveva scelto per la parte di Giotto l'amico poeta Sandro Penna: «il nostro più grande poeta vivente, Penna, è un po' matto, e i suoi rapporti con la vita pratica sono i più liberi che io conosco (egli è schiavo solo delle sue abitudini cosi libere» (p. 82). Penna dapprima accetta la parte e poi fa «il gran rifiuto». Pasolini, allora, pensa a Volponi, il quale prima accetta e poi dice di no. Cosa resta, quindi, da fare a Pasolini? «Ho preso la decisione in cinque minuti: "Dove sono i vestiti di Giotto?", ho chiesto all'aiuto costumista, alla sarta; mi sono stati portati; sono andato dietro le macerie di una casa diroccata di Caserta vecchia dove stavo girando il "Mercato dei cavalli", e, come una comparsa, sull'erba, mi sono tolto calzoni, maglietta,

canottiera, catenella, e ho indossato il costume» (p. 83). E allora Giotto è diventato l'Allievo di Giotto.

Un altro aspetto del film ben lumeggiato attiene al fatto che tutti ne parlavano «senza vederlo» e lo studioso giustamente nota che «è questo un altro piccolo capolavoro di Pasolini, stavolta nel campo della comunicazione mediatica, dalla stampa quotidiana alla televisione (come ha imparato a fare negli ultimi anni). Una comunicazione sempre odiata e amata, respinta con sdegno ma anche cercata con insistenza perché alla fine è uno dei mezzi di cui ci si può servire per instaurare un contatto col suo pubblico», col suo «popolo».

Come annotato da Vecce, il primo «articolo» sul «Decameron» esce sul «Corriere della Sera», scritto da Alberto Ceretto (*Il 'Decameron' di Pasolini*), ed è la «cronaca dell'incontro avvenuto il giorno prima con Pasolini, che utilizza le informazioni che in seguito appariranno nel 'press-book' PEA» (p. 95). Poi appare su «Oggi» (20 ottobre) una nuova intervista dello scrittore con la sua foto e quella Di Maria Callas, ma l'intervista più impegnativa è quella fatta allo scrittore dall'amico e poeta Dario Bellezza (*Io e Boccaccio*); ed ecco ancora quella sulla rivista «Glamour Executive», che presenta in copertina immagini di belle donne a seno scoperto: Luigi Romoletti riporta l'attenzione sul versante erotico.

Vecce presenta altre interessanti considerazioni, quando nota che Pasolini fin dall'inizio ha deciso di rinunziare alla cornice boccacciana e alla presenza dei novellatori, ma non è riuscito a rinunciare alla finzione dell'oralità, che gli ha permesso di alludere in modo ironico al tema precipuo del film: «la possibilità di comunicazione autentica tra gli esseri umani, di 'conversazione', di scambio profondo, che passa attraverso il

recupero delle forme dei linguaggi (la parola, la visione, il corpo, la gestualità, il sesso), inquinati dalla società dei consumi e dello spettacolo» (p. 104).

Carlo Vecce, insomma, mette in risalto tutti gli annessi e connessi del film, comprese le locandine, la relazione che ha con gli altri film suoi, l'influenza che ha avuto su altre pellicole di altri registi, tutti elencati dal critico: *Decameron*, infatti, rappresenta anche «uno straordinario documento della ricezione di Boccaccio nella cultura del Novecento».

La pellicola si conclude «con l'inquadratura dell'Allievo di Giotto che contempla i suoi affreschi e dice a se stesso. 'Ma io mi domando …. Perché realizzo un'opera quando è così bello sognarla soltanto?'»: come chiarisce e puntualizza lo studioso, Pasolini non sta parlando a se stesso ma si rivolge a un «destinatario più ampio, al pubblico, agli spettatori del film». Si tratta di parole che «invitano a guardare alla sua opera come a un processo, un organismo in divenire, e a coglierne la bellezza non nell'atto conclusivo ma nello stesso farsi creativo, associato a sua volta a una dimensione onirica. Creare un'opera è come sognarla, lasciarla aperta a nuovi infiniti potenziali sviluppi […] L'Allievo di Giotto, in fondo, vorrebbe solo questo: poter continuare a sognare l'opera, non essere costretto a concluderla, mai». È, dunque, lo stesso Pasolini che ci chiede di «leggere» il suo *Decameron* come un'opera aperta, in movimento, e di seguirne il "sogno" in tutte le fasi, dalla scrittura di materiali preparatori alla realizzazione del film vero e proprio (cfr. le pp. 135-36).

Carmine Chiodo

Pantaleone SERGI, *Il giudice, sua madre e il basilisco*
Cosenza, Pellegrini, 2022, pp. 168, eu 14

ISBN 9791220500906

Quale speranza contro i mostri della mafia? A proposito dell'ultimo romanzo di Pantaleone Sergi

È bene dirlo immediatamente: *Il giudice, sua madre e il basilisco* è un romanzo molto ben scritto ed equilibrato. Equilibrato nel descrivere, senza calcare la mano, il mondo della mafia calabrese. La descrizione passa prevalentemente attraverso la dimensione familiare, anche tenera, tanto della mafia quanto di chi la combatte, mostrando quella superficie abbacinante che, però, lascia intuire varie sfumature dell'inferno sul quale insiste. Nell'universo allestito da Pantaleone Sergi, «quando tutto era finito, tutto ricominciava» (p. 154), secondo una disposizione gattopardesca che più di un lettore ha scorto in questo come nel suo romanzo d'esordio (*Liberandisdòmini*, Cosenza, Pellegrini, 2017). Alla fine, la solidarietà criminale vince su quella familiare («il Sistema non subì altre scosse per i mutamenti così traumatici al vertice del locale di Mambrìci e si confermò una rete criminale invincibile», p. 161), ma, a ben guardare, sebbene siano cambiati i pupi ma non la commedia, non finisce proprio tutto.

Perché Sergi, senza mai adottare toni retorici, trova un flebile motivo di speranza per la Calabria, per certi versi personificandola nelle vicende e nei caratteri di alcune donne: tanto nella delicata disposizione alla naturalezza del loro sentimento quanto nella pervicacia di ciascuna di esse nel percorrere la strada prescelta. Tuttavia, quasi certamente quella remota speranza che chiude il romanzo è mal riposta; nondimeno, chiude il cerchio che si era aperto sul desiderio di Marelina, la protagonista, come se si trattasse del riflesso, tenue ma comunque ancora necessario, della volontà della ragazza dalla quale nasce il romanzo, quella di fuggire dalle trame

maledette di un luogo invivibile: «Si convinse così a tagliare i ponti, buttandosi alle spalle una sporta d'afflizioni e mai se ne pentì. Partire era già vivere» (p. 27). Se consideriamo questa simmetria dal punto di vista della struttura del romanzo, la speranza che lo chiude, per quanto forse poco plausibile, interviene nella costruzione della storia in maniera davvero magistrale e consente di apprezzare il modo in cui Sergi è riuscito a sposare le sue diverse anime: quelle di giornalista e di storico, ben conosciute ai più, con quella di romanziere. L'anima del romanziere sembrerebbe rappresentare meglio, insomma, la quadratura di quel cerchio di cui si è appena detto. Quale modo scelga per farlo è presto detto.

Tutta la rappresentazione del mondo soffocante della «piattaforma Mambrìci» (paese immaginario ma, con ogni evidenza, non troppo distante dalla Limbadi del calabrese Sergi) insiste su una dimensione simbolica che è necessario attraversare qualora si voglia comprendere e superare «il murmuro generale» (p. 19), questo spazio strategico, pieno di parole contorte e allusive, all'interno del quale le cosche conducono i loro affari sporchi. All'universo del basilisco, quello di don Borrello, si contrappone un potere avverso, incarnato dal giudice, Enrico Zanda, e da sua madre, la già citata Marelina. Dunque, dalla giustizia e dalla letteratura, intesa, in generale, come arma, come disposizione verso la realtà mediante la quale far fronte al tempo sempre uguale del mito, di quello mafioso in particolare.

E non è forse vero che il romanzo, se serve a qualcosa, serve proprio a questo? Non è forse decisivo il suo apporto proprio per superare la struttura pietrificata della realtà imposta dal basilisco? È utile a destrutturare, a demitizzare l'armamentario simbolico e la capacità d'azione di un sistema mafioso che, ogni giorno di più, fa sì che si parli di sé, ma secondo le coordinate che esso stesso impone. Proprio per far fronte a questo nucleo simbolico raggrumato e stantio, ma senz'altro coeso, è necessario il romanzo, è necessaria la poesia, è necessaria la letteratura. Perché Sarino Borrello magari può tutto ma certamente, non avendo un'anima, non potrà mai diventare poeta (p. 94).

A ben guardare, la letteratura è il tumore nella testa di don Borrello, la piaga nel corpo vivo del basilisco: «Don Borrello, gli avevano assicurato, era un basilisco, sguardo mortale e soffio velenoso, come le tarante con la cresta rossa che nascevano sotto il sole d'agosto, uragano di fuoco. Nelle sue mani era concentrato il potere di vita e di morte. Ora mostrava, invece, gli occhi piccoli disarmati e opachi che trascuravano la sua fama. Non c'era, tuttavia, da fidarsi dall'aspetto dimesso e un po' goffo che la sua grande capacità era proprio quella di presentarsi senza alcuna eleganza e innocuo e poi avventarsi di scatto sulla preda» (p. 136).

Alla visione rovesciata che il boss ha della vita il romanzo ne oppone una *recta* che passa dalla necessità di immaginare e quindi ancora di sperare, come nel passaggio in cui si evoca la figura di Pietro Lazzaro («Al liceo Berchet [Enrico] aveva avuto un professore d'italiano ch'era nato in un villaggio calabrese. Si chiamava Pietro Lazzaro e affascinava i suoi giovani allievi raccontando – tutto sembrava una favola... – che da bambino portava il gregge a pascolare e, stando seduto su uno scoglio per avere tutta la mandria sotto controllo, divorava le parole dei libri che riusciva a farsi imprestare nel suo villaggio di mille anime dove erano in pochi ad avere frequentato la scuola. Da grande era diventato traduttore e narratore e aveva scritto un romanzo, che ebbe successo e gli diedero un premio importante, che nel titolo portava il nome del mitologico piccolo re dei serpenti, più velenoso di un guardapasso, il cui sguardo magnetico e paralizzante poteva farti scomparire: insomma un basilisco. Un mostro che con la sua bava poteva avvelenare fiumi e laghi», p. 136)[1] oppure nelle parole che lo stesso Enrico rivolge a Luisanna, la nipote di don Borrello di cui il giudice s'innamora: «Facciamo passare del tempo, Luisanna. Quando salgo a Milano, ogni volta che salgo, se tu lo vuoi ti cerco. Ho bisogno di vederti e di parlarti. Ho necessità di immaginare, insomma voglio ancora sperare…» (p. 151).

[1] Il riferimento è a P. LAZZARO, *La stagione del basilisco* [1968], Milano, Jaka Book, 2003. Lazzaro, a partire dal 1939, insegnò al Liceo Ginnasio Giovanni Berchet di Milano, lo stesso frequentato da Enrico Zanda nella finzione letteraria. *La stagione del basilisco*, il solo romanzo pubblicato in vita dallo scrittore di Limbadi, ricevette il Premio Villa S. Giovanni proprio nel '68. Dello stesso autore si veda anche *Mille anime* [1987], Limbadi, Biblioteca Comunale, 2008.

La prossimità e l'amore, che poi non sono altro che sinonimi di ciò che è letteratura, consentono di scorgere ciò che fino a un momento prima si è ignorato perché era inimmaginabile. La letteratura, nella misura in cui nutre la coscienza e alimenta la giustizia, è la flebile fiammella di un cerino, una speranza tenue, in fin dei conti, ma che non possiamo trascurare, specialmente se ci fermiamo per un attimo a considerare il fatto che non ci resta molto altro.

Alessandro Gaudio

Claudio MORANDINI, *Catalogo dei silenzi e delle attese*

Milano, Bompiani, 2022, pp. 228, eu 18

ISBN 9788830105706

Chi, dalle fronde dell'elce, guardava tutto, e tutto era come niente, era Cosimo, *Il barone rampante*. Dal momento che per Claudio Morandini «Le parole mettono ordine nelle cose, sciolgono i garbugli, riducono i misteri, illuminano le zone d'ombra», non possiamo non pensare che sia solo casuale la scelta di questo nome, Cosimo, per il protagonista del suo ultimo romanzo, *Catalogo dei silenzi e delle attese*, Bompiani 2022. È un po' come dichiarare a priori che nel libro non troveremo che una realtà limitata, relativa: «Quella cosa si sta gonfiando fino ad assumere la sagoma incerta di una medusa. Da questa distanza non saprei dire se è composta di fumo o d'acqua, o se non è piuttosto una sorta di creatura di abissi marini. Quando smetto di fissare la cosa, scopro che da altri comignoli tutt'intorno a noi sono scaturite numerose altre forme. Alcune pulsano di certe loro luminosità interne, altre trascolorano, altre ancora vibrano o essudano mucillagini. Tutte appaiono sfocate, inconsistenti, lontane – anche le più vicine» (p. 158). Non è, dunque, questione di prospettiva, essere o no sull'elce, vagare o meno sui tetti di notte, perché probabilmente una verità non esiste, non è che una sagoma incerta, anzi ha più e più forme, e nulla può essere scandagliato se non la propria coscienza. È proprio questo che fa Cosimo attraverso i quattro capitoli che ne tracciano l'esistenza, ma mai con una lucida analisi introspettiva; sempre, invece, in maniere sfocate, inconsistenti, lontane. Non che Cosimo sia un personaggio amorfo o passivo, ma il fatto è che la sua volontà emerge più netta nei sogni che nella vita reale: nel sogno può perentoriamente negare al vecchio di accondiscendere al suo desiderio di castrazione, nella quotidianità è più facile mangiare i biscotti della zia che "troppo ingrassano" piuttosto che rinunciarvi.

Non c'è aggettivo adeguato a qualificare il rapporto di Cosimo con i genitori, certo non anaffettivo perché di affetto ce n'è. Si tratta di un legame che si svolge attraverso tutto il romanzo e che comporta altre trattazioni. Il tema religioso, ad esempio, denigrato nella sua sfera di bieca superficiale superstizione; o la trasformazione della figura materna; o il trovarsi "fratello" di un maiale… C'è un'altra corrispondenza con *Il barone rampante* di Calvino: la presenza e la relativa fantastica descrizione di lumache che lì vengono liberate dal fondo del barile e in *Catalogo dei silenzi e delle attese* vengono invece dal piccolo Cosimo, ospite di una nonna quasi strega, ingrassate oltre misura, fino a farle scoppiare. Ma è da *Le larve*, Pendragon 2008, che gli insetti abitano le pagine di Morandini, trascinando il lettore non in atmosfere di ribrezzo ma quasi incantate. In questo romanzo accade con i ragni nella villa abbandonata dopo la morte del padre, ma soprattutto nel gioco con Ida, la bimba di Cosimo, un gioco straordinario e leggero fatto con le loro bave. E allora, a lettura ultimata, comprendiamo che quella parola di cui si diceva è la religione di Morandini. Dunque una certezza c'è, almeno una: è quella della forza della parola alimentata dall'immaginazione, una forza che si esplica se e quando la parola ha la capacità di comunicare lo «sguardo acuto e incorrotto dei fanciulli» (p. 221).

Norma Stramucci

Roberto CARNERO, *Pasolini. Morire per le idee*

Firenze-Milano, Bompiani, 2022, pp. 412, eu 14

ISBN 9788830109452

Roberto Carnero insegna Letteratura italiana all'Università di Bologna, presso il Dipartimento di Interpretazione e Traduzione (al Campus di Forlì). Inoltre, è critico letterario ed editorialista per giornali come, per citarne solo alcuni, «Avvenire» e «Il Piccolo». È ancora autore di opere, sempre edite da Bompiani, quali: *Il bel viaggio. Insegnare letteratura alla generazione Z* e *Lo scrittore giovane. Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*. Segnalo pure che Carnero, con Giuseppe Iannaccone, ha pubblicato una bella storia e antologia della letteratura italiana, destinata alle scuole superiori, la cui nuova *editio maior* prende il titolo *Il magnifico viaggio*.

Già nel 2010 e sempre presso Bompiani, Carnero ha pubblicato una monografia su Pasolini, ora ripresa e aggiornata, ampliata e dedicata «Ad Angela Felice e Maurizio De Benedictis in memoriam, per quanto era bello parlare di Pasolini con loro».

Questa ampliata monografia è – a mio giudizio – uno dei migliori studi critici che danno di Pasolini, uomo e artista, un'interpretazione chiara, nuova, totale, che si basa sui testi, tenuti sempre presenti e saputi maneggiare e collegare tra di loro. Il tutto, poi, viene espresso con un linguaggio chiaro, e in maniera ben documentata, cogliendo bene le caratteristiche di contenuto e di stile delle varie opere pasoliniane.

È un'indagine, una lettura critica, questa di Carnero, molto equilibrata e certo non tende a mitizzare l'Autore; lo studioso si mostra, anzi, cauto, molto cauto, prudente nell'affermare certi giudizi e valutazioni assolute, definitive, classificatorie.

Come si diceva, Pasolini viene visto nella sua totalità di uomo e artista, e l'occhio non si allontana mai dai testi, dalle opere: ne vengono analizzati la poesia, la

narrativa, il teatro, il cinema, gli scritti giornalistici, quelli di critica letteraria, la filmografia.

Lo studioso legge e interpreta tutte queste opere come se fossero un tutt'uno che ci consente di capire Pasolini, nella cui opera è presente tutta la sua biografia. Certo, l'opera pasoliniana diviene continuamente, non si arresta mai; nel corso del tempo subisce mutazioni che hanno del paradossale, certe volte, o dell'ambiguo, ma rinvia all'evoluzione intellettuale dello scrittore e delle sue varie maniere di porsi davanti alla società in cui vive, alla letteratura italiana passata e recente, alle istituzioni culturali e politiche, ai costumi, alla mentalità degli italiani. Esprimendosi su tutto ciò, egli mostra il suo carattere dinamico, la sua intelligenza che sa leggere nella società in cui opera e sente.

Altro grande merito dell'indagine critica di Carnero è quello di aver messo bene in rilievo e analizzato quelli che possiamo chiamare i grandi temi pasoliniani: perciò, si leggono pagine in cui si parla della giovinezza di Pier Paolo in Friuli e poi della sua vocazione alla poesia, della scoperta dell'omosessualità, e ancora della relazione assai contrastata con la religione e la politica; delle sue analisi, delle riflessioni, della scoperta di quello che era il sottoproletariato romano degli anni Cinquanta. Altri temi che balzano evidenti dalle sue opere: la nostalgia del passato, la mancanza, la sparizione della vita contadina con tutti gli annessi e connessi, la disastrosa società consumistica e omologante; ed eccolo il poeta e lo scrittore che si pone in fuga «verso un impossibile altrove spazio temporale, per arrivare poi alla sua morte tragica, avvolta ancora oggi, come ben si sa, nel mistero, date le tante ipotesi che si son fatte su di essa, ma la verità, quella vera, non è mai venuta a galla».

Com'è risaputo, su Pasolini e sulla sua opera esiste una bibliografia talmente folta da scoraggiare chiunque dal comporre un articolo o un libro sul poeta di Casarsa. Nonostante ciò, Carnero si cimenta nell'impresa e ne esce vittorioso, in quanto è riuscito a focalizzare quello che di «speciale» ha Pasolini, «figura di enorme rilievo del secondo Novecento» che amava definirsi, nonostante le sue molteplici attività creative, semplicemente «scrittore». Ha perfettamente ragione lo studioso

quando ancora scrive che, «Provocatore nella vita e nelle opere», egli «occupa un ruolo centrale nella cultura dell'Italia contemporanea. Con ogni suo lavoro ha espresso la volontà di lottare, anche da solo, contro quelle istituzioni e quei meccanismi di consenso che privano l'uomo della sua autenticità. La sua opera è un invito a indagare la realtà che ci circonda, a esplorarne i lati in ombra, a non accontentarci delle facili certezze di una mentalità conformista» (p. 10).

Nonostante sottolinei che sulla scena letteraria del tempo sono apparsi anche altri protagonisti (si fanno i nomi di Pavese, Fenoglio, Morante, per esempio), lo studioso crede che si possa dire che Pasolini sia stato «il più importante intellettuale italiano del secondo Novecento. E mi sembra che sia stato, comunque uno scrittore unico. Almeno per due ragioni. La prima, la sua straordinaria capacità di cimentarsi su più fronti e più generi: dalla poesia alla narrativa, dal teatro al cinema, dal giornalismo alla critica di tipo filologico. Con la tendenza a rinnovarsi continuamente, all'interno di un discorso creativo aperto e mobile» (*ibidem*). È ancora nel giusto Carnero quando, a proposito del ruolo di intellettuale di Pasolini, osserva che egli è appunto una figura di intellettuale di cui «oggi sentiamo tremendamente la mancanza». Egli ha lasciato «una traccia, nel vissuto nazionale e nella nostra memoria collettiva […] attraverso l'opera e attraverso la vita» (pp. 10-11).

Pasolini, inoltre, ha avuto il coraggio, che pochi hanno avuto, di essere un «autore contro corrente ma sempre per intima convinzione, per affermare, cioè, le proprie idee, essendo pronto a pagarne le conseguenze più pesanti; compresa – forse – quella estrema, la perdita della vita» (p. 12).

Nel suo libro l'interprete Carnero non si lascia andare a fantasie o a ipotesi, a congetture campate in aria, ma si attiene esclusivamente ai testi di Pasolini, figura che già «ai suoi tempi» veniva considerata «quella di un grande inattuale» e che ebbe un atteggiamento particolare anche nei confronti della politica; è stato insomma un intellettuale «disorganico», autonomo, indipendente da qualsiasi «ipoteca ideologica» (p. 13). Per le sue riflessioni, egli è stato ritenuto un «eretico», è stato accusato di

«eresia» per le sue scelte provocatorie contro «una realtà insoddisfacente, perché incapace di rispondere ai bisogni dell'essere umano» (*ibidem*).

Ho abbondato nelle citazioni di Carnero perché mostrano bene il motivo per cui egli ha scelto di studiare proprio Pasolini, scrivendo un saggio condotto seguendo una critica rigorosa e chiara, e costruendo un dialogo fecondo e continuo con i vari testi. Inoltre, lo studioso non accetta definizioni assolute, come, ad esempio, l'uso dell'aggettivo «profetico», «assai abusato a proposito di Pasolini, e che personalmente non amo, perché […] è un vocabolo troppo fumoso, esoterico, misticheggiante» (pp. 11-12). Pasolini, infatti – come osserva ancora il convincente studioso – ha saputo, però, «prevedere le linee di sviluppo e di cambiamento della realtà contemporanea, e lo ha fatto in una maniera molto precisa: guardando a fondo il presente (il proprio presente), facendolo interagire con la sua straordinaria cultura e sensibilità, e in tal modo immaginando (vedendo in anticipo sul suo accadere) la direzione di mutamento» (p. 12). In queste analisi critiche di Carnero, lo dice egli stesso, non c'è posto per «quel gioco che è il 'che cosa avrebbe detto Pasolini'». Inutile, dunque, domandarsi cosa avrebbe pensato Pasolini di Twitter o del Grande Fratello, per esempio: non lo sapremo mai. Ma egli ha insegnato, per ricordare riflessioni della Fallaci, a essere sinceri a «costo di sembrare cattivi, onesti a costo di risultare crudeli; e sempre coraggiosi dicendo ciò in cui si crede: anche se è scomodo, scandaloso, pericoloso. Tu scrivendo insultavi, ferivi fino a spaccare il cuore». Come commenta Carnero, «Grazie a questa qualità del suo lavoro, l'opera di Pasolini, con il suo sguardo non pacificato e non pacificante, può dunque rappresentare oggi una possibile chiave di lettura dei cambiamenti in atto, non solo in Italia e non solo in Occidente» (p. 20).

Il volume è, dunque, frutto dell'amore dello studioso per Pasolini, letto e riletto e approfondito, ma, nonostante ciò, l'interprete allo scrittore non fa «alcuno sconto». Quindi, non fa di Pasolini un «santino»: si è lontani da toni agiografici, perché per Carnero è necessario «uscire dal 'mito' di Pasolini. Per questo bisogna superare sia l'atteggiamento dei 'celebratori' sia quello dei 'detrattori', affrontando il discorso

critico ‘sine ira et studio’, per provare a offrire, finalmente, una valutazione serena della sua opera, di cui evidenziare vertici e limiti, pregi e difetti, punti di forza e punti di debolezza» (p. 22). Carnero osserva, infatti, che, «nel corso degli anni che ci separano dalla scomparsa» del poeta, il suo pensiero e il suo lavoro sono stati «normalizzati e banalizzati, e anche ‘abusati’, soffocati da un’indagine critica che troppo presto si è avvitata e si avvita su se stessa» (*ibidem*). Per Carnero bisogna rileggere Pasolini con occhi «scevri da pregiudizi e sovrastrutture mentali che rischiano di farci credere di sapere ciò che non sappiamo, di capire ciò che in realtà non abbiamo capito. Solo in questo modo l’opera pasoliniana sarà ancora in grado di parlarci e di aiutarci ad attraversare questo nostro travagliato presente» (pp. 22-23).

Per quanto attiene alla bibliografia, la cosiddetta «bibliografia secondaria» è ben conosciuta e analizzata dallo studioso, che da essa prende vari dati e riceve pure stimoli, chiavi di lettura, spunti ermeneutici che poi si ritrovano nel libro. Tutto sommato, ci viene offerto un bel racconto dello scrittore e poeta Pasolini, e della sua opera, più che interpretazioni «nuove o forzatamente originali».

Per quanto riguarda, ad esempio, il «mistero della morte» dello scrittore, lo studioso vaglia tante notizie e si chiede cosa sia successo veramente quella notte, e se si sia trattato di un «omicidio politico». Per questa morte il maggiore indiziato è stato Pelosi, come ben si sa; su questo evento tragico si sono espressi vari critici, poeti e amici dello stesso Pasolini, e ognuno ne ha dato una propria valutazione e interpretazione. Carnero ricorda, ad esempio, Giorgio Caproni, amico di Pasolini fin dagli anni Cinquanta, che si astenne dal fare dichiarazioni ma che ci ha lasciato una poesia dal titolo *Dopo aver rifiutato un pubblico commento sulla morte di Pier Paolo Pasolini*: «Caro Pier Paolo, / il bene che ci volevamo / – lo sai – era puro. / E puro è il mio dolore. / Non voglio pubblicizzarlo. / Non voglio, per farmi bello, / fregiarmi della tua morte / come di un fiore all’occhiello». Versi molto schietti, sinceri.

Carmine Chiodo

Carlo Emilio GADDA, *I Luigi di Francia*, a cura di Martina Bertoldi

Milano, Adelphi, 2021, pp. 305, eu 15

ISBN 9788845936128

La ristampa delle opere di un autore ormai classico impone sempre all'editore una revisione degli inediti, se ce ne sono, e l'allestimento di saggi e note al testo che diano spessore all'operazione editoriale e senso all'operazione economica del compratore, la cui benevolenza va sempre guadagnata. Questo discorso non è esattamente valido nel caso di Gadda, per cui si è presentata quasi naturalmente non l'opportunità, ma addirittura la necessità di corredare le opere di note che rendessero effettivamente conto del travaglio autoriale e del groviglio filologico dei suoi testi.

In una temperie editoriale in difficoltà, il catalogo Adelphi delle opere di Gadda si sta affermando da anni come una felice realtà, che coniuga le ragioni della filologia alle esigenze della grande divulgazione. A novembre 2021 il già ampio, ma ancora non esaustivo, mosaico si è arricchito di un'ulteriore tessera: *I Luigi di Francia*, a cura di Martina Bertoldi.

Noto per essere il testo "più semplice" e meno gaddiano, nato dalla collaborazione con Radio Rai negli anni Cinquanta, con l'apparenza del testo minore, *I Luigi di Francia* raccoglie in realtà una vena di letture e studi gaddiani non così trascurabile, caratterizzata dall'amore per la storia conosciuta nei suoi dettagli più cronachistici e civettuoli, dall'interesse per la memorialistica – specialmente di corte e schiettamente cortigiana – e soprattutto dalla passione, già materna, per la Francia.

Come non pensare al ruolo che hanno avuto i vari Saint Simon, Tacito e Svetonio in uno scritto, *Eros e Priapo*, forse tra i più controversi nella produzione gaddiana e tra i più eclatanti nell'evoluzione del pensiero dello scrittore? Come non cogliere, quindi, la filigrana dell'analisi psicopatologica degli uomini illustri, che percorre tutta la pratica storica dell'Ingegnere? Se il mordente della polemica si

stinge nella necessità radiofonica di redigere un testo il più possibile piano e accessibile a un vasto uditorio, non per questo viene meno l'ironia, ora sottile ora palese, tipica di ogni scritto gaddiano. Pur nella generalità di uno stile medio, restano salvi alcuni tratti a cui Gadda ci ha abituato: dalla deformazione – qui, certo, lieve – linguistica e caricaturale delle descrizioni fisiche al repentino, pur qui smussato, scarto tonale, passando per l'insistenza su difetti e imperfezioni dei personaggi rappresentati, ora dettata da bonomia ora – il più delle volte – da pungente malizia. Pensiamo al ritratto del neonato Luigi XIV, «marmocchiaccio vivo e vivace», grazie al quale «la Francia era salva»; pensiamo alle comiche difficoltà del suo concepimento («anche Richelieu lo desiderava oramai, "de guerre lasse" codesto Delfino, codesto figlio di non importa chi») o ancora al celebre «arresto di cipolle» di Mazzarino: «Farfugliava il francese in un delizioso baragouinage, di timbro siculo-romanesco, da parere un letterato "europeo" a un convegno di Losanna. Il "decreto d'unione", l'"arrêt d'union" della prima Fronda, si trasformava, in bocca a Giulio, in un arresto di cipolle: in un "arrêt d'oignons"».

Se, però, la lettura è agevole e di sicuro divertimento, non altrettanto pacifico è stabilire la natura del testo nonché le modalità stesse della sua composizione. Senza considerare la discrepanza fra il progetto originale (i quattro Luigi) e la sua effettiva realizzazione, da cui è escluso il ritratto mai scritto di Luigi XVI, l'eccentricità dei *Luigi* si scorge subito, nel passare dalla lettura di Luigi XIII a quella del Re Sole: a un centone di estratti di memoriali ed epistolari d'epoca, tradotti con una blanda eppur consueta vena espressionistica[1] da Gadda, e talvolta corredati di brevi didascalie, fa seguito una narrazione – per i ritratti degli altri due Luigi – più organica e compatta, che compendia e rielabora un certo numero di storici otto e novecenteschi. La disomogeneità strutturale si amplifica ulteriormente nell'appendice al testo, l'*Entr'acte*, che mette in scena, con venature molieriane, uno spaccato della corte di Luigi XIV, chiudendo dunque la serie di ritratti con uno sguardo sul grande fenomeno sociale del XVII secolo: l'ascesa della borghesia, e il suo connubio con la

[1] Per l'espressionismo nelle traduzioni, cfr. G. CONTINI, *Carlo Emilio Gadda traduttore espressionista*, in *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino, 1970, poi Einaudi Paperbacks, Torino, 1992, pp. 303-07.

nobiltà. Questa connaturata eccentricità è d'altra parte specchio del travaglio compositivo dell'intero testo: dalla perduta versione radiofonica si arriva alla "nostra" (la seconda edizione Garzanti, del 1965), passando per almeno altre due stesure edite, più un dattiloscritto inedito.

La storia testuale dei *Luigi di Francia* è ben documentata da Bertoldi, la cui nota al testo riprende, snellendola, e arricchisce la nota dell'edizione Garzanti del 1992, a cura di Gianmarco Gaspari. Rispetto alla precedente edizione, sono grandemente ridotti gli infratesti e i passi sia gaddiani sia, soprattutto, degli storici francesi, con il risultato di agevolare decisamente la lettura. Questa scelta non va, però, a detrimento dell'illustrazione della pratica traduttoria e citazionistica messa in atto dall'Ingegnere nell'approntare l'opera, poiché, a titolo di esempio, è conservato un sufficiente numero di passi collazionabili, qualora si volesse avere un'idea dell'uso delle fonti, delle modalità di traduzione e dei criteri impliciti di selezione. Suddivisa in paragrafi, secondo le consuetudini editoriali delle edizioni Adelphi, la nota ha la sobria chiarezza necessaria a un'edizione economica destinata al grande pubblico, ma conserva l'imprescindibile grado di dettaglio che si richiede per una sufficiente comprensione delle vicende testuali dei testi gaddiani. Grazie a un attento uso delle note, vengono forniti al lettore più scrupoloso, così come allo studioso, tutti gli imprescindibili rimandi per approfondire con profitto le eventuali questioni che si apriranno nel corso della lettura.

Molto opportunamente, come avveniva anche nella seconda edizione Garzanti, il testo è corredato da un relativamente ampio apparato di immagini, perlopiù tele d'epoca, probabilmente volte a ricreare visivamente l'atmosfera della Francia del Seicento, oltre che ad ammiccare, ovviamente, alle gallerie nobiliari. L'inclusione di questa scelta di immagini è dovuta alla nota predilezione di Gadda per l'immaginario visivo e alla sua fondamentale attenzione all'arte del "suo" Seicento, secolo barocco e, al tempo stesso, razionalista.

Chiude il volume un'appendice che riporta le schede di presentazione dei soggetti, che erano destinate alla redazione radiofonica. Probabilmente, ed è l'unico

neo, sarebbe stato più perspicuo inserirla fra il testo e la nota, pur col rischio di confondere il lettore, creando, in tandem con l'*Entr'acte*, una doppia appendice. Ma è appunto l'unica macchia, per pignoleria di chi scrive, di un'edizione peraltro deliziosa, che arricchisce, con la sua caratteristica copertina *bleu* di Francia, la collana della «Piccola Biblioteca Adelphi», oltre ad aggiungere, come si diceva in apertura, un importante tassello al mosaico delle opere di Gadda.

Edoardo Panei

Contatti

Per proporre contributi: panetta@diacritica.it

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: panetta@diacritica.it

Gerenza

Direttore responsabile:

Prof. Domenico Renato Antonio Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso "Angelicum" – Pontificia Univ. S. Tommaso d'Aquino - Rm)

Vicedirettrice:

PhD Maria Panetta

Editore:

Diacritica Edizioni di Anna Oppido

Rappresentante legale:

Prof.ssa Anna Oppido, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Impresa individuale, iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 - P. I. 13834691001

Redazione:

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Indirizzo e-mail: panetta@diacritica.it

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

Webmaster: Daniele Buscioni